تاريخ البشرية

المجلد السادس • القرن العشرون

التطور العلمى والثقافى

الجزء الثانى

٣

التعبير

إعداد : اللجنة الدولية بإشراف منظمة اليونسكو

الترجمة والمراجعة

عثمان نويه • د. راشد البراوى • محمد على أبو درة



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٧٢

تاريخ البشرية

المجلد السادس • القرن العشرون

التطور العلمي والثقافي

الجزء الثاني

٣

التعبير

إعداد: اللجنة الدولية بإشراف منظمة اليونسكو

الترجمة والمراجعة

عثمان نويه • د. راشد البراوي • محمد علي أبو درة

الناشر

الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٧٢



مقدمة

ان الأدب وسائر الفنون التى صورت تطورات القرن العشرين أو أضفت عليها تعبيرا ، انما عكست كفاح البشر فى مختلف أرجاء العالم ، ليصنعوا نظاما من ثنايا الخبرات والأفكار التى أتت بها النظريات العلمية والتطبيقات التكنولوجية ، وجاءت بها التغييرات الاجتماعية والتقلبات السياسية والكوارث ، مما حدد اتجاه حياة الناس ، وشكل آمالهم ومخاوفهم .

وفى المجتمع الغربى الصناعى انطوت العملية على امتحان للمجتمع، واعادة تقويمه وعلى امعان الفكر فى طبيعة الانسان ، ومكانه من الكون ، وارتياد نفسى لعوامل الاثارة أو الدوافع الكامنة فيه . ومن الجائز ، طوال النصف الأول من القرن العشرين ، تفسير كل الحركات فى الفنون ـ بمعنى من المعانى ـ على أنها وصلت بالأشكال التى بدأت بها فى أخريات القرن الثامن عشر أو التاسع عشر ، الى غاياتها المنطقية . كما يمكن اعتبارها أيضا انكارا أو نقضا لكل الأساليب والطرائق العامة للتعبير، لمصلحة مجموعة من مصطلحات فردية تكاد تكون خاصة . ولكنها فى معنى أكثر عمقا عبرت عن تقويمات أساسية لمعنى الحياة فى وجه التغييرات الاجتماعية المتعجلة الجذرية التى عمت العالم ، كما أنتجت أشكالا فنية وأدبية من المسلم به أنها مختلفة ، بل حتى ثورية .

ولما لم تكن الرؤية واضحة أمام رجال العلم ولا رجال السياسة، بل ولا الزعماء الدينيين ، فيما يتعلق بامكانات وجود نظـام فى الآفاق التى فتحها العلم ؛ فان الفنانين وحدهم لم يتيسر لهم اصدار بيان شعرى مستفيض عن العالم الجديد ، يمكن أن يقاس الى « الكوميديا الالهية » أو الى كاتدرائية شارتر(١) بالنسبة لنظام العصور الوسطى . ولكن على الرغم من أن نظرة الكتاب والمصـورين والمثالين والمعمـاريين والملحنين الغربيين وأساليبهم ظلت حتى أواسط القرن تجريبية ، بل فى الغالب مهوشة ، فانهـــا اختلفت بعد مارسل بروست (٢) وجيمس جويس (٣) وبيكاسو (٤) ، ول كوربوزييه (٥) ، ودبوسى (٦) وشونبرج (٧) ، كما كانت نظرة العلم مختلفة بعد أعمال بلانك (٨)،انشتين (٩)،وهايزنبرج(١٠)، مندل(١١) ، وفرويد(١٢) .

وكانت المراكز التى أشعت منها التغييرات فى التعبير الفنى والأدبى موجودة فى أوربا . ولكن فروع المدنية الأوربية ، وخاصة الولايات المتحدة الأمريكية وأمريكا اللاتينية ، كانت تطور وتنمى أشكالها المتميزة فى التعبير ؛ تلك التى تفاعلت مع مثيلاتها الأوربية ، ولكنها أكدت لها هوية خاصة بها . وبعد ثورة أكتوبر (١٩١٧) وجهت التجربة والعزيمة

---

(١) Chartres مدينة صغيرة فى شمال فرنسا كانت مقر الكاتدرائية القوطية فى القرن الثالث عشر .

(٢) Marcel Proust روائى فرنسى ١٨٧١ ـ ١٩٢٢ .

(٣) James Joyce روائى وشاعر أيرلندى ١٨٨٢ ـ ١٩٤١ .

(٤) Picasso مصور ومثال اسبانى عاش فى فرنسا ، ١٨٨١ .

(٥) Le Corbusier مهندس معمارى سويسرى عاش فى فرنسا ، ١٨٨٧ .

(٦) Debussy . ملحن فرنسى ١٨٦٢ ـ ١٩١٨ .

(٧) Schonberg ملحن ومدير فرقة نمسوى فى أمريكا ١٨٧٤ ـ ١٩٥١ .

(٨) Planck عالم فيزيائى المانى ١٨٥٨ ـ ١٩٤٧ ، نال جائزة نوبل فى الطبيعة ١٩١٨ .

(٩) Einstein عالم فى الطبيعة ، ١٨٧٩ ـ ١٩٥٥ ، المانى المولد تجنس بالجنسية الأمريكية ١٩٤٠ ، صاحب نظرية النسبية . حصل على جائزة نوبل ١٩٢١ .

(١٠) Heisenberg . المانى ولد فى ١٩٠١ . عالم فى الطبيعة .

(١١) Mendel. راهب نمسوى ١٨٢٢ ـ ١٨٨٤ ، عالم فى النبات ، صـــاحب « قوانين الوراثة » .

(١٢) Freud نمسوى ١٨٥٦ ـ ١٩٣٩ أحد علماء النفس . مبدع « التحليـل النفسى » .

الشـوريتان الآداب والفنون السوفيتية ، والتفاعل بين الثقافات الغربية وغير الغربية داخل الاتحاد السوفيتي ـ وجهة جديدة •

أما فى سائر أجزاء العالم فقد انطوى التعبير الفنى على مجموعة متباينة من ردود الفعل لثقافة الغرب التى انتشرت انتشارا طاغيا ، كما انطوى على بعث الحياة من جديد فى الصـور الثقافية التقليدية ، ثم على الاستفادة من هذين المصدرين ، فى محاولة لايجاد طرق للتعبير تتناسب مع التجارب القومية الجديدة التى كانت تمر بها هذه البلاد •

وبدرجة واضحة أشد الوضوح فى الغرب ، والى حد كبير متزايد فى البقاع ذات الثقافة غير الغربية كذلك ، بدلت تكنولوجية الاتصال بالجماهير وتعليم الجماهير من الوسط أو البيئة ، كما غيرت من النظارة والمستمعين ، وقضت على التمييز بين الفنون الشعبية والفنون الجميلة • وانك لتجد أن الاتجاه الدنيوى فى كثير من جوانب الحياة فى القرن العشرين ، وتوفر وقت الفراغ وارتقاء الصناعات الترفيهية ؛ كل أولئك أزاح التعبير الفنى عن النطاق الفنى الذى نشأ فيه قدر كبير من التعبير الى مجال التسلية أو الاعلام • على أن البحث عن الحقيقة الشاعرية وراء الدين ـ أى دين ، ووظيفة الفنون فى الكشف عن الامكانات البشرية ، وفى فتح باب الأمل فى وجود نظام مطرد ، وفى الانقاذ من الألم والفشل، بقيت كما هى دون أن تقل الحاجة اليها الآن عنها فى الماضى •

وأثرت النزعات الجديدة على مكان الفنان فى المجتمع ، ووسعت الطبقة الاجتماعية التى كان الفنانون يخرجون منها فى سالف الزمان • كما أن مكان الفنان ، بدوره ، أثر على النزعات التى تبلورت • وربما كان الفنان بعيدا عن التيارات الأساسية فى مجتمعه ، كما كان الحال مع كثير من الفنانين فى الغرب ، وقد ينساق الى الاسهام المباشر فى التغيير الاجتماعى فى المجتمعات الثورية فى روسيا والصين ، والحركات القومية النشيطة فى البلاد الرازحة تحت نير الاستعمار ، وقد يكون حاميا لفن تقليدى ، كما هو الحال فى الدراما الكلاسيكية اليابانية المعروفة باسم « نو No » ، وربما كان أحد الأفراد الكثيرين المنتشرين فى العديد من الثقافات المختلفة ممن جمعوا بين الاسهام الفعال فى الحياة الجديدة ، ومحاولة العثور على معناها ومحاولة التعبير عنه ، وقد اعتمد اعتمـادا متزايدا على لون أو آخر من ألوان التأييد الشعبى للفنون •

وما ان انتصف القرن حتى بدأ الفنانون فى مختلف أرجاء العالم

يدركون فى وعى ذاتى أكبر أن لهم ـ مهما تباينت ثقافاتهم ـ لتطلعاتهم ومشاكلهم المشتركة • وأثر تأجج الروح القومية على كثير منهم فى تجاربه مع المواد ومع الشكل ، على أنهم فى الغرب وفى الشرق على حد سواء ، انتعشوا بما اشتقوا من أشكال وصيغ من مختلف أنحاء العالم• ونجد ، على الرغم من الشعور القومى وحواجز اللغة وسائر المصطلحات ، والأيديولوجيات السياسية المتصارعة التى امتدت الى الآراء المتباينة عن وظيفة الفنون فى المجتمع ، نجد أنهم ـ أى الفنانين ـ وجمهور نظارتهم ومستمعيهم قد ازدادوا مع الأيام علما ودراية بعضهم ببعض ، على مستوى العالم بأسره • وبات للأفلام نظارة فى طول العالم وعرضه ، وعرضت فى الاحتفالات الدولية ، وقدمت « الجمعية الدولية للموسيقى المعاصرة » أعمالا لملحنين جدد فى مختلف الأقطار ، وكثيراً ما عقدت المؤتمرات للكتاب العالميين • وظهرت فرق الرقص الأمريكية والسيامية فى رانجون فى وقت واحد ، على حين أصبحت الراقصات والراقصون من جزيرة بالى فى اندونيسيا ومن اليابان (كابوكى) ، ومن الهند مألوفين فى برودواى (حى الملاهى فى نيويورك) وفى غيره من الأماكن • ومثل المسرح الصينى والباليه الروسى ، على أوسع نطاق فى لندن وغيرها من العواصم فى الغرب والشرق على السواء • واستطاع كاتب مثل الشاعر الهندى رابندرانات طاغور ، الذى كان يكتب فى المناسبات أن يتخذ له أسلوبا فريدا جعله جزءاً مكملا لسائر التقاليد الثقافية ، كما هو الحال فى ثقافته ، وبالاستعانة بالتصوير الفوتوغرافى الحديث اعتمد أندريه مالرو على الفنون القديمة والحديثة فى كثير من الثقافات ومن أجزاء العالم لينقل فى أصوات السكون Les Voix du Silence (١٩٥١) رأيه فى أن « الفن كل الفن انما هو الانسان يتسامى فوق مصيره المحتوم » •

على أن التعبير ظل متباينا تباينا لا حد له ، على أساس من تعدد اللغات والمصطلحات البصرية والموسيقية التى شملت ثقافات العالم المتنوعة، وذاتية الفنان الخلاق أو شخصيته • ولن تتيسر الاحاطة بالنزعات التى نشأت طوآل هذه السنين فى نطاق الصفحات التالية • وقد أغفلت بالضرورة أعمال عدد من كتاب وفنانى الدولة الأولى ، وعلى الأخص ما كتب منها بلغات غير واسعة الانتشار ، ولم يذكر الا القليل للاستشهاد بها على الاتجاهات التى تناقش ، أو لأن أثرها كان عميقا بعيد المدى • (١ ـ ٢)(*)

(*) هذه الارقام تشير الى الملاحظات المدونة فى آخر الفصل (انظر ص ١٢٦) •

الفصل الثاني عشر

الاتجاهات الأدبية والفنية (*) في مناطق الثقافة الغربية (٣)

١ ـ في مستهل القرن العشرين

في مستهل القرن العشرين كانت التغييرات الاجتماعية التي جاءت بها سياسة التصنيع ، والتغييرات الفكرية التي ولدها انتشار العلوم والتكنولوجيا ـ كانت هذه التغييرات وتلك تجد بالفعل تعبيرا عنها في الفنون .

ولم تعد التقاليد الكلاسيكية : اليونانية الرومانية ، واليهودية المسيحية ، تلك التقاليد التي كانت تزود الفنانين والكتاب الغربيين بالقواعد والأشكال الأساسية قبل عصر العلم وعصر الصناعة ـ لم تعد وسائط مرضية للفكر والتعبير(٤) . فقد جعلت نظريات القرن التاسع عشر في أصل الأجناس الانسان جزءا من الطبيعة ، لا خلقا خاصا ، ووجهت الأنظار الى تصرفاته بوصفها تعبيرا عن دوافع بيولوجية ، بينما كانت تجادل في الآراء المتعلقة بالضمير والخطيئة ، تلك التي كانت أساس الأخلاق التقليدية .

وكان الافراط في الغنى الى جانب التدني الى أشد مهاوي الفقر ،

(*) أسهم في اعداد هذا الفصل دكتور هلن د. لوكود Dr. Helen D. Lockwood

المرء من الانسانية ، وعجز الأفراد وقلة حيلتهم فى الحروب ، والالهام بأن الرقيق انسان ، وصراع مذهب العقلانية ، والكنيسة والأخوة المسيحية؛ كل أولئك كان قد خلق أزمة فى الضمير ، وأنتج تغييرات اجتماعية تضمنتها رواية تولستوى «الحرب والسلم» (١٨٦٤/١٨٦٩) ، ورواية دستوفسكى « اخوان كارامازوف » (١٨٧٩) ، وأدار تولستوى نفسه ظهره لطريقته السابقة فى الحياة ، وتنبأ فى « البعث » (١٨٩٩) بنظام جديد للحياة الانسانية ونوع جديد من بنى الانسان .

وفى بريطانيا نجد سلسلة من الروائيين النقاد الواقعيين ، أمثال توماس هاردى (١٨٤٠ - ١٩٢٨) ، ووليم موريس (١٨٣٤ - ١٨٩٦)، وجون رسكين (١٨١٩ - ١٩٠٠) قد فصلوا القول فى تحطيم المجتمع الريفى ، وبشاعة المدن الصناعية ، وفقدان المهارة والخبرة اللتين كانتا للانسان ، فى آلات المصانع . وفضحت ، بلا شفقة ولا رحمة واقعية الروائيين الفرنسيين بعد « مدام بوفاى Madame Bovary » (١٨٥٧) لجوستاف فلوبير Gustave Flaubert (١٨٢١ - ١٨٨٠) ، نقول ، فضحت التقليد المهذب ، أعنى وقار البرجوازية . ودك الكاتب المسرحى النرويجى هنريك ابسن Henrik Ibsen ١٨٢٨ - ١٩٠٦) أركان هذا التقليد ، وهو الذى كشفت مسرحياته فى النقد والاحتجاج الاجتماعيين عن قساوة حياة الأسرة فى الطبقة الوسطى . وكان اميل زولا (١٨٤٠ - ١٩٠٢) فى كتابه Les Rougon Macquart فى عشرين مجلدا ، ١٨٧١ - ١٨٩٣) ، والكاتب الروسى مكسيم جوركى (١٨٦٨ - ١٩٣٦) فى كتابه نظرات فى « الأعماق الدنيا Lower Depths (١٩٠٢) - كانا قد رسما لحياة الأكواخ صورة قاتمة كالحة . وكانت ثورة العمال القادمة والحاحهم على حقهم فى الحياة هى نواة كتاب اميل زولا « Germinal (١٨٨٥) وكتاب جرهارت هوبمان(*) «النساجون The Weavers » (١٨٩٢) .

. . . .

وعبر المصور الهولندى فنسنت فان جوخ Vincent Van Gohg (١٨٥٣-١٨٩٠) ، عن الطاقة المتفجرة فى العمال البسطاء ، وفى الطبيعة حتى فى أعظم جوانبها نظاما ظاهريا وقدم بول جوجوان Paul Gauguin

---

(*) Gerhardt Hauptmann ١٨٦٢ - ١٩٤٦ كاتب روائى ومسرحى وشاعر المانى ، فاز بجائزة نوبل فى الأدب ١٩١٢ .

(١٨٤٨ ـ ١٩٠٣) الى دنيا الفن فى فرنسا منفذا الى عذوبة الحياة البدائية. ووجه الناقد الكاتب الدنمركي جورج براند George Brandes (١٨٤٢ ـ ١٩٢٧) أنظار العالم الى الفيلسوف الألمانى نيتشه ، وقدم المؤلفين الاسكندنافيين والروس الى أوروبا الغربية . (٥)

وفي الشعر حل محل الأوصاف البليغة للشعور ألوان مركزة قصد بها الاثارة المباشرة للاحساس بالتجربة الفذة الفريدة في بابها ، عن طريق استعمال الرموز والاستعارات الجديدة . وانتشر أثر ستيفان مالارمي Stéphane Mallarmé (شاعر رمزى فرنسى ١٨٤٢ـ١٨٩٨) وجان آرثر رمبو Jean Arthur Rimbaud (شاعر رمزى فرنسى ١٨٥٤ ـ ١٨٩١) . وسعى مالارمي الى تنقية اللغة من الاستعارات الميتة والمعانى المبتورة غير الموصولة ، بغية الوصول الى الموسيقى العذبة للألفاظ ، وسعى رمبو الى ايجاد صيغ وألوان حرة زاخرة بالمعانى المتداعية ، بدرجة يمكن معها التعبير عن الاضطرام الكامل للصراعات الباطنة .

أما في الفنون المنظورة ، فما ان جاءت سنة ١٩٠٠ حتى كان أوجست رودان Auguste Rodin (مثال فرنسى ١٨٤٠ ـ ١٩١٧) قد حول النحت من الأشكال الجامدة ذوات الثنايا الزخرفية التقليدية التى أقرها الأكاديميون (أصحاب المدرسة الأكاديمية) الى أشكال تتميز فيها الخصائص ، ويتمثل فيها النشاط والحركة . وكان سر تأثيره يكمن فى جمعه بين القوة والعقل ، وبين الايمان بالانسان والالتصاق بالطبيعة . ولقد فتح تفسيره البارع الجديد للحركة وللسطوح المتصلة بالمركز الداخلي ـ فتح الطريق للحركات التى قامت فى عشرات السنوات التى تلت ، على الرغم من أن هذه الحركات وهي الكلاسيكية الحديثة Aristide Mallol ١٨٦١ ـ ١٩٤٤ ، و Charles Despiau ١٨٧٤ ـ ١٩٤٦ ، ثم التكعيبية والتجريد العضوى ـ على الرغم من أن هذه جميعا خرجت عن خشونته وحبه للطبيعة (اللوحتان ٣٣ أ ، ٣٣ ب) .

وكانت قد بدأت أشكال جديدة فى التصوير تحل محل التصوير على أساس المذهب الطبيعى ، ومحل الخداع البصرى للمنظور ، مما تميز به الفن الغربى منذ عصر النهضة ، وتناولت سلسلة من المصورين الفرنسيين ابتداء من ادوارد مانيه Edouard Manet (١٨٣٢ ـ ١٨٨٣) حتى كلود مونيه Claude Monet (١٨٤٠ ـ ١٩٢٦) وجورج سيرات (١٨٥٩ ـ ١٨٩١) ، وبول سيزان Paul Cézanne ١٨٣٩ ـ ١٩٠٦) ، وغيرهم من بعدهم ـ تناولوا مسألة الشكل عن طريق دراسة علاقات

الانطباعات التى تتركها المرئيات فيهم ، وسبر آخرون أغوار احساساتهم الداخلية مباشرة ، كما فعل ادوارد منش Edward Munch ١٨٦٣ - ١٩٤٤) فى النرويج ، وارنست لدفيج Ernest Ludivig Kirchner (١٨٨٠ - ١٩٣٨) وفاسيلى كاندنسكى (١٨٦٦ - ١٩٤٤) وغيرهما فى ألمانيا ، ومهما يكن من أمر طريقة معالجتهم ، فقد كانوا كلهم يحاولون أن يعرضوا ، لا المظهر الخارجى ، ولكن نظرتهم الى الواقع الأساسى • ومن ثم أصبح تفسيرهم هو فى حد ذاته المنظور ، وتحولوا عن التقليد الحرفى الى استخلاص عوامل معينة : الضـــوء ، الخطوط ، اللون ، السطوح ، رموز الشعور • ومن ثم مهد الطريق ، فى عشرات السنين الأخيرة من القرن التاسع عشر ، من الناحيتين الفلسفية والعملية ، لنمو الفن المجرد ولنمو تفسيرات جديدة للصور الانسانية • (٦ - ٧)

أما فى الموسيقى فقد كان للملحنين الألمانيين ريتشـارد فاجنر Wagner (١٨١٣-١٨٨٢) ويوهانس برامز Johanesn Brahms (١٨٣٣ - ١٨٩٧) أتباع مخلصون • وعدلت سمفونية القرن التاسع عشر ، وبدأت أشكال جديدة تنبثق • وساند برامز التقليد القديم الكلاسيكى ، ولكنه وضع الشكل بأسلوب عاطفى حسى ، مشتق من بهجة الأغانى الشعبية وأغانى الغجر الألمانية من ناحية ، ومتأثر بجو الحياة فى فيينا حيث كان يقيم ، من ناحية أخرى • وساد تأثير أوبرا فاجنر عالم الموسيقى بأسره : أعنى فكرته عن وحدة الفنون ، وفرقته الموسـيقية الكبيرة ، وتركيبه المعقد فى الفواصل الموسـيقية المعبرة التى تؤدى الى اســتمرار التداعى النفسى ، وحريته الجريئة فى تعدد الألحان • والحق أنها (أوبرا فاجنر) أثرت حتى فى فرق موسيقى نيقولاى رمسكى كورساكوف Nicolai Rumsky Korsakov ١٩٠٨) ، وهو من زعماء المدرسة الوطنية الروسية الناشئة • وقد تنوعت الأوبرا ذاتها تحت تأثير القومية ، لتشمل التاريخ القومى ، الأساطير ، الرقص والأغانى الشعبية ، ولتعبر عن هذه جميعا فى أصالة واستقامة تتميز بهما فرق العازفين (مودست موسورجسكى Modest Mussorgsky ١٨٣٩ - ١٨٨١ ،وبوريس جودونوف Boris Godunov ١٨٧٤ » ، ومجموعة متعاقبة من الأوبرا لرمسكى كورساكوف وعدلت الأوبرا الايطالية من شكلها التقليدى لتعبر ، بصورة رومانسية أو خيالية فى البداية ، ثم بصـورة أكثر واقعية عن أحاسـيس المحبة والكراهية لدى جمهرة الناس (بيترو مماسكانى ١٨٦٣ - ١٩٤٥ فى كافاليريا رستيكانا Cavalleria Rusticana ١٨٩٠ ، رجباكومو بوتشينى ١٨٥٨ - ١٩٢٤ فى مدام بترفلاى Madame Butterfly ١٩٠٤) وبلغت

الأوبرا عند جوسب فردى Giuseppe Verd ١٨١٣ ـ ١٩٠١ مستوى عاليا من المهارة في التمثيل ومن وضوح الفرقة الموسيقية فى تفسير الموضوعات المأخوذة عن شكسبير (عطيل ١٨٨٧ ، فولستاف ١٨٩٣) ٠

وكانت السمفونية قد اتسع نطاقها فصارت تعبر عن حزن سخصى لا حد له (بيتر تشسكوفسكى Peter Tchaikovsky ١٨٤٠ ـ ١٨٦٢ فى « السمفونية الثالثة » ١٨٩٣ ، أو عن نشوة التصوف (الاسكندر سكريابن Scriabin ١٨٧١ ـ ١٩١٥ فى « السمفونية الثالثة » القصيدة السماوية The Divine poem وفى « السمفونية الرابعة » قصيدة النشوة Poem of Extasy وقد استخدم سكريابن تطابق الأنغام استخداما جديدا كل الجدة واستحدث للتركيب الكلاسيكى فى جوهره آثارا جديدة ٠ وتوسع فيها جوستاف مهلر Gustav Mahler ١٨٦٠ ـ ١٩١١ لتشمل فرق ترنيم مزدوجة من الآلات ومن الأصوات البشرية وآلات جديدة للايقاع ، فى محاولة جبارة للتعبير عن المغزى الدينى (السمفونية الثامنة ١٩٠٧) ٠ وأدخلت قصائد الملحن المجرى فرانزليست Franz Liszt (١٨١١ ـ ١٨٩٦) ومقتطفاته ، وأوبرا الملحن الألمانى ريتشارد شتروس Richard Straus (١٨٦٤ ـ ١٩٤٩) وقصائده الروائية الخيالية ، حيث كان يستخدم فرقا موسيقية أكبر حتى من فرق فاجنر ، وحكايات رمسكى كورساكوف الشرقية ، والأساطير الفنلندية لجان سبليوس Jean Sibelius (١٨٦٥ ـ ١٩٥٧) ومجموعات الرقصات والحركات الوجدانية لادوارد جريج Edward Greig (١٨٤٣ ـ ١٩٠٧) ـ نقول : ان هذه كلها أدخلت موضوعات جديدة ، وعجلت بمناقشات حول صلاحية الموسيقى ذات البرنامج ، عززت التعبير القومى عن الذات ، وتابعت حركة ترمى الى تحرير الموسيقى من تعدد الهارمونية المقامية وأحدثت تغييرات فى التركيب ٠

ووضع أساس الطرز المعمارية الجديدة باستخدام بعض المواد التى جعلتها الصناعة فى متناول الأيدى ٠ وكان « قصر البللور » الذى أقيم فيه « المعرض الدولى » ١٨٥١ فى لندن قد عرف الناس بامكانات الحديد والزجاج ، وكانت ناطحات السحاب الأولى قد شمخت برءوسها فوق سقوف المدن فى الثمانينات والتسعينات من القرن التاسع عشر ٠ وما جاء عام ١٩٠٠ حتى كان لويس هـ ٠ سلليفان Louis H. Sullivan (١٨٥٦ ـ ١٩٢٤) وفرانك لويد رايت Frank Lloyd Wright ١٨٦٩ ـ ١٩٥٩) قد شرعا فى الولايات المتحدة فى تصميم مبان مكتبية ومنازل تغير وجه المدن الصناعية الناشئة ٠

ولما انطلق الأدب والفنــون من قوالبهما التقليدية اتخــذا وجهتين رئيسيتين دلتا على المسارات التي صار من الميسور تعقبها في السنوات التالية • ونهج كثير من الكتاب نهجا عقليا • وارتضى برناردشــــو (١٨٥٦ ــ ١٩٥٠) الوسط التكنولوجي القائم على المال على أنه المادة الخام المتاحة التي يجب صقلها ، واعتمد على دراسة التاريخ والاقتصاد والبيولوجيا في تكوين آرائه في التغيير الاجتماعي والتطور الانساني ، وأدى اهتمام أناتول فرانس (١٨٤٤ ــ ١٩٢٤) بالفلسفة الى التشكك الديني والايمان بتقدم الانسان دون تدخل أي معبود أسطوري شخصي ، وقام المصورون أمثال سيرات Seurat وسيزان Cézanne بتجارب لتطبيق طبيعيات الضوء وقواعد الهندسة •

وفي مواجهة هــذه الجهود العقلية للعثــور على الحقيقة الطبيعية والتعبير عنها ، ثارت عدة نزعات متباينة ، وتجمعت في اتجــاه نحــو الرومانسية • وفي عقود السنين التي سبقت ١٩٠٠ • وتحت تأثير حركة الفنون والحرف الانجليزية التي بدأها وليم موريس في ١٨٧٠ ، ظهر أسلوب يعرف باسم Jugendstil (وعرف في فرنسا وانجلترا باسم الفن الجديد) وقد عبر هذا الأسلوب عن ثورة واعية ضد الأساليب التاريخية، ودمامة التكنولوجيا الصناعية والعقلانية • وقد اتخذ صــورا كثيرة في الكفاح من أجل الوصول الى لغة أو معجم معاصر ، ومن أجل الأصالة ، وبخاصة في فنون الرسم والزخرفة المعمارية والداخلية ، وكان عنصره الزخرفي ملحوظا على نطاق واسع في لوحات فنانين من أمثال فان جوخ ، وجوجوين ، وبيير بونارد Pierre Bonnard (١٨٦٧ ــ ١٩٤٧) وجين ادوارد فيارد Jean Edouard Vuillard (١٨٦٨ ــ ١٩٤٠) • وفي بعض المعمار •

وعبرت ثورة مماثلة في الأدب عن نفســـها باللجوء الى عالم من الخيال ، أو الألوان الزاهية في عصــور خلت ، أو الى تمجيد الكتاب بوصفهم صفوة مختارة لا صلة لها بالمجتمع العادي (موريس ماترلنك (*) ١٨٦٢ ــ ١٩٤٩ ،هوجو فون هوفمانستال Hugo Von Hofmannsthal ١٩٢٩ ، ستيفان جورج Stefan George ١٨٦٨ ــ ١٩٣٢ ، ألان فورنييه Allain Fournier ١٨٨٦ ــ ١٩١٤ ،ريكارداهك Richarda Huch ١٨٦٤ ــ

(*) Maurice Maeterlinck كاتب مسرحي وشاعر بلجيكي ، حصل على جائزة نوبل في الأدب ١٩١١ •

١٩٤٧ • وجد كتاب آخرون ممن ولوا ظهورهم أيضا للعلوم الطبيعية وللعقلانية ولكن كان اهتمامهم أكبر بحقيقة الحيـــاة الواقعية ــ جدوا فى استقصاء الحقــائق التى لم تكن قد كشفت بعد فى انفعالات الانســـان وتصرفاته ، فى الأزمات أو فى حالة الجنــون أو تحت تأثير الثقافــة البدائية • ولقد فتشوا عن أشكال للتعبير المباشر ، عن أحاسيس الانسان الذى انقطع من أصوله الاجتماعية ، وخضع للحظ والضعف (جوزيف كنراد Joseph Conrad ١٨٥٧ ــ ١٩٢٤) ، أو الذى يلتمس تجديد حياته بالسير وراء الغريزة أو الفطرة (د٠هـ لورانس D.H. Lawrence ١٨٨٥ ــ ١٩٣٠) ، أو الذى أرهقه الاحساس بالضلال أو الانحلال أو الجنون فى أوربا ذاتها (أندريه جيد André Gide ١٨٥٩ ــ ١٩٥١ جاكوب وازمان ١٨٧٣ ــ ١٩٣٤ ، جوستاف مايرنك Gustav Meyrink ١٨٦٨ ــ ١٩٣٢ وفرانز كافكا Franz Kafka (١٨٨١ ــ ١٩٢٤) •

وظلت كل ألوان التعبير الأدبى والفنى ــ الكتب والصور والموسيقى الجادة ــ ظلت تجد مستهلكيها بين طبقة البرجوازيين المثقفين الذين كانوا يرعون الفنون ، والذين كانت مواردهم تمكنهم من الاســتمتاع بها • فكانوا هم الأغنياء الجدد ، يشـــترون الصور ويعلقونها فى بيوتهم ، وينفقون على المتاحف ، ويشـــترون الكتب والمجـــلات ويقرءونها وهـــم المستمعون النظارة ، فى حفلات الموسيقى والأوبرا والباليه والمسرح ، وهم الذين يمدونها بالعون • (٨ ــ ٩)

وجاء الفنانون والكتاب أنفسهم ، بصفة عامة ، من نفس الطبقة البرجوازية • وكانوا يؤدون ــ شأنهم فى كل العصور ــ مجموعة متباينة من الوظائف والأعمال : كفنانين بالمعنى الكلاسيكى « للفنون الجميلة » و « الأدب » أو مصممين لأشياء مادية ، من الكاتدرائيات أو ناطحات السحاب ، الى الملابس واللعب ، أو ممثلين من مختلف المستويات ، من الأوبرا العظيمة الى السرك ، أو مقدمين ومفسرين للمعلومات ، مما يتراوح بين أخبار آخر ساعة وعرض مبسط لنظرية علمية •

أما الذين تمثلوا تقاليــد « الفنــون الجميلة » على أنها مرادفة لذواتهم ، فقد اعتبروا أنهم محترفون نذروا أنفســهم للفن ، ميزتهم مهارتهم وتقدمهم فى مهنتهم عن أعضاء سائر المهن والحرف وعن هواة الفن • ورأوا أن دورهم هو دور الباحثين الذين ينبغى لذلك أن يكونوا أحـــرارا فى تقصى الحقيقــة والتعبير عنهـــا فيما وراء المظـــاهر ، بأية طريقة يمكنهم انتهاجها • فالفنان ، باعتباره روحا حرة ، هو الكلمة

الأخيرة التى لا معقب عليها فى المجتمع الحر ، ويســـتطيع المجتمع أن يحصل على نتائج بحثه فيفيد منها الاستنارة ، ويمنحه ما يعيش به ، أو يغفله وينبذه ، ويتركه ليكسب عيشة عن طريق تعليم فنه ، أو ليتجول به أو يشتغل بعمل لا يمت اليه بصلة ، أو يبقى معوزا وحيدا ٠

أما الذين عملوا كمصممين أو ممثلين ومنظمى حفلات أو مترجمين فكان لزاما عليهم أن يربطوا أنفسهم مباشرة بالمجتمع ، لأن تعبيرهم وجد منافذه فى الوكالات المشتغلة بالانتاج أو الترفيه أو نشر المعلومات ٠ (١٠)

٢ ـ سنوات الابتداع

تميزت الســنوات الأولى من القرن العشرين ، وبخاصــة عشر السنوات من ١٩٠٥ الى بداية الحرب العالمية الأولى ـ بانفجار التجريب فى كل الفنون ، ففى هذه السنوات دفعت الى الأمام كل الاتجاهات التى كانت قائمة فى مستهل هذا القرن ، كما تم بالفعل الكشف عن كل المبادىء التى برزت فى أشكال التعبير التى تميز بها القرن العشرون ٠

وان أن حطمت الحرب العالمية الأولى ايمان الناس بالسير المتصــل نحو السلم والتقدم ، غرست روح التغيير ومعــدله الأمل فى نفــوس الفنانين فى أوربا وأمريكا ، أكثر كثيرا مما غرسا الاضطراب واليــأس ٠ وبدأ أول الأمر أن تقدم التكنولوجيا قوى من الايمــان أو الوثوق فى التقدم ٠ وكان من الميسور الآن ادراك مستوى من الحيــاة لكل الناس ، قصد به أنه من الممكن اتاحة الفرصة أمامهم ليســتغلوا كل صــفاتهم الانسانية ، وليصبحوا كائنات نامية حرة تمام النماء والحرية ، يمكنهم حتى أن يتطوروا من الناحية البيولوجية الى أشكال أسمى فى الحياة وأكثر قدرة وملاءمة لاستخدام العقل ٠

ولما أمعن الكتاب والفنانون النظر فى مجتمعهم عن كثب ، وجدوا ، دون ريب ،أن التناقضات الصارخة فى الثراء والفقر ظلت كما هى ، وأن النجاح نفسه قد نزع الى أحداث التشابه بين الجميع ، والى صبغ الحياة بالطابــع الآلى ، والى التلهف على التملك ، والى الجهــد المضنى ، والى التعويض عن ذلك بالانغماس فى الشهوات لا بتحرير الروح ٠ وبدا أن الانتـــاج والآلات صارت تعبد ، وكأنها آلة جديدة ، على حين أن الملاك والمديرين وموظفى المكاتب على حد سواء كانوا مسوقين بانتاج المعدل المطلوب للسوق ، أكثر منهم بالحاجة الانسانية المباشرة ٠ وبدأ الفنانون

يحسون أن التكنولوجيا والعلم لم يكونا عوامل كبيرة للتحرير فوق كل شيء ، ويشورون على تجميد الخيال لحساب الفاعلية والقدرة ، ومع ذلك آمن الكتاب المسرحيون مثل برناردشو ، والروائيون مثل هـ • ج • ولز ١٨٦٦ ــ ١٩٤٦) بأن المتعلمين ربما أمكنهم أن يستخدموا ذكاءهم لعلاج العلل الاجتماعية حالما تتكشف ، وأن التطور الخلاق جزء من عملية الكون • وقد عبروا بهذا عن نظرة سائدة على نطاق واسع •

ولكن كلما أسرعت التغييرات الخطى وازدادت عمقا ، انتشر الوعى بفقدان المستويات ، وبالحاجة الى توكيد حيوى للحق التصـــــورى من جديد • وكان الفنانون فى أوربا منذ القرن السابع عشر دائبين على التغيير عن طريق العلم التجريبى ، وكان عليهم أن يكتشفوا طرقا للتعبير عن مجموعة متزايدة متبدلة من النظم ، ولم يعد ثمة طراز رائد أو رئيسى مثل القوطى أو الباروك (*) أو المسرحيات البطولية •

ولما أتت كشــوف بلانك وأينشــتين فى القرن العشرين بانقلاب أعمق فى العلم ، اعترف الناس بأن شيئا خطيرا قد حدث يمكن أن يهز العــالم ، ولو أنهم أيقنوا أنهم لم يفهموه • وبينما بدأ علمــاء الفيزياء ينظرون الى قوانينهم العامة ــ لا على أنها صادقة اطلاقا • بل صادقة فى نطاق حالة معينة ــ كان الفنانون قد بدأوا يبحثون وسائل للتعبير عن العلاقات المتغيرة • وأصـــبحت « النسبية » فكرة تطبق على كل شىء تقريبا • ودفعت المضامين الظاهرة للنظريات الجديدة واختلاط المعايير ، بالفنانين الى تعبير تتزايد فيه الثورية • وكان الزمن « بعدا » أدخل بطرق كثيرة مختلفة ، واحتاج الأمر فيه الى لغة تلائمه • وصارت الحركة وخطوط القوة أكثر أهمية من الكتلة • فجرى اختيار القيم عن طريق التجريب الذى حطم هو نفسه قيود العرف والتقاليد •

وفى مجال العلاقات النفسية ظل الكتاب والفنانون يسيرون على نهج جان جاك روسو ووليم وردذ ورث ، وفيودور دستوفسكى (روائى روسى ١٨٢١ / ١٨٨١) ، أولئك الذين كانوا قد كشـــفوا عن طريق الملاحظة والتصور المباشرين الواعيين وعيا ذاتيا عن جوانب كثيرة من طبيعة الانسان : من الادراك البسيط الى أعماق الاثارة الخفية • وبدأ الآن ادراكهم أن المعــرفة تأتى عن طريق تجــربة الحواس ، وأن البيئــة

(*) Baroque طراز فى العمارة أو الفن يتميز بكثرة الزخارف والخطوط المنحنية ، أكثر منه بالمستقيمة (١٥٥٠ ــ ١٧٥٠) •

تؤثر فى سلوك الانسان ، بدأ يتأكد ويثبت بفضل علم النفس التجريبى، وما أتى به من ايضاحات وبيانات عن الانفعالات المنعكسة المكيفة ٠ وكان لاستقصاءاتهم النفسية هذه قوة دافعة أكبر فيما أتى به فرويد من دليل على أن هذا التكيف يستمر فى مراحل مبكرة جدا من الحياة ، وأن دافعا أساسيا خلاقا ـ أعنى الغريزة الجنسية ـ يعبر عن نفسه بطرق رمزية مختلفة فى الحياة اليومية وفى الأحلام ٠

ومع ذلك فانه فى هاتيك الأيام ما كان ليوناردو دافنسى أوجيتـه ليستطيع أن يدرك كل الثورة العلمية والانسانية فى عصره ، أو يجرب تجريبا علميا ، ويقوم بأعمال فنية عظيمة ٠ ولقد أحس الفنانون والكتاب بأثر التفكير العلمى ، ولكن نفرا قليلا كانوا هم أنفسهم يدرسـون العلوم ، وكان ثمة استثناءات جليلة الشأن ، مثل المثال نوم جابو NaumGabo (١٨٩٠) ، والمصورين فاسيلى كاندسكى وبول كلى Paul Klee (١٨٧٩ ـ ١٩٤٠) ٠ على أن الأثر الأساسى للعلم الجديد كان فى مناخ التغيير أكثر منه فى التطبيق المباشر للمعرفة العلمية ٠

وزج بالفنانين من مختلف الألوان فى مناخ التغيير ، وحاولوا التجربة تلو التجربة ، تحدوهم الثقة بأنهم ربما وجدوا منافذ لاقتحام مجالات الواقع الجديد ، وحققوا رؤيتهم هم الجديدة للحياة ، والتمسوا الدلائل على الكرامة الانسانية وهوية الانسان وشخصيته ، فى الثقافات الشعبية ، وفى طبقات المجتمع الجديدة وفى الأعماق النفسية الجديدة ، ووعيا منهم لمختلف ألوان الواقع أحسوا بالحاجة الى صيغ جديدة ، فحلل مصورو المدرسة التكعيبية الأشكال التى يمكن رؤيتها بالعين المجردة ، وفتش الانشائيون عن القانون العلمى وراء الملاحظات الخاصة ووصلوا الى تجريداتهم بطريقة رياضية ، أما التعبيريون فقد جردوا المشاعر مباشرة ، بصرف النظر عن الصور الخارجية ٠ ولكنهم جميعا اختاروا صفة جوهرية ودققوا النظر فى مضمونها المستقل الخاص بها ، الذى لم يعد يحدد بالخداع البصرى للمسافة ، كما كان الحال فى المنظور القديم ـ بل بمجال القوة والزمن ٠

ورفض الكتاب ـ فى تصميمهم على استقصاء جوهر التجربة مباشرة وبسرعة ـ رفضوا البلاغة المملة فى الرومانسية وشعورها المبهم باللانهائية ، ورفضوا الواقعية والطبيعية الوصفيتين وكانوا مشغولين بأساليب لابتعاث التأثيرات الحسية من جديد ، ومزج الحواس بعضها ببعض ، وكل أنواع المشاعر العابرة كلما انتقل الاهتمام من دنيا الواقع

الى دنيا الأحلام والهذيان • واستخدموا صيغا تقديرية يمكن أن تكون قوية جديدة ، وكانوا يهدفون من وراء الصيغ الجديدة للقصص الى استثارة الخبرة أو التجربة أكثر منهم الى وصفها أو التعليق عليها •

وعرف شباب الشعراء والملحنين والمصورين والمعماريين الموهوبين أقوياء العزيمة بعضهم بعضا ، وكونوا الجمعيات ، وأصدروا البيانات ، وأنتجوا أعمالهم وسط تبادل حي فعال للأفكار والآراء • يقينا ، انهم احتقروا البرجوازية التي كان لزاما أن تكون مستمعيهم ونظارتهم ، ولم يكتشفوا جمهورا جديدا في الجماعات الصناعية ، وكم وجد كثير منهم مشقة في جذب الأسماع والأنظار اليه ، وأحيانا في توفير العيش • وعلى حين ازدهر بعضهم في امكانات العصر أحس كثيرون بأن الخيال الخلاق عرضة للهجوم والانقضاض عليه ، وأصبح جلاء التعبير بالنسبة لهم غاية في حد ذاته • ومن ثم ظهرت بالفعل أعراض الوهن • ورأى بعض المبدعين الذين غرسوا النشأة الأولى عوالم لا أمل لهم فيها ، وصار مارسل بروست الذي بدأ الكتابة في الهوية الشخصية الحية حياة خالدة في الذاكرة ، صار يضيق ذرعا ويستاء وينفر من الطبقة العليا المتدهورة التي يعيش بين ظهرانيها ، حتى رأى آخر الأمر أنه حتى الحب بينهم لم يجلب الا الدمار ، وفي النهاية نسيانهم بالموت وغيابهم عن ذاكرة أي انسان آخر ، ولم يتخلف الا قيمة واحدة ، تلك هي كشف الأستار عن غرورهم في عمل فني ، بطريقة لا ترحم •

ومهما يكن من شيء ، فقد كان المناخ لمعظم الأحداث الناشئين في تلك الأعوام ، ميسورا أو في حيز الامكان ، وقد انهمكوا في نشاط ايجابي في الكفاح من أجل التعبير وتقبله •• وحتى الطبقة الوسطى القوية باتت أكثر استعدادا عما كانت عليه ، لقبول التغيير والاصغاء الى أصوات جديدة ، لأنها ربطت بعجلة القوة في التقدم الصناعي من ناحية ، ولأن ضمائر أكثر أعضائها استنارة أبت عليهم الا أن يروا بؤس الجماهير وجهلهم •

وسيطر على كفاح الفنانين والكتاب من أجل الحصول على أشكال جديدة للتعبير ، والوصول الى مستويات جديدة للواقع ــ فكرتان متعارضتان عن طبيعة الانسان ، العقلانية واللاعقلانية مع مداخل متميزة خاصة بكل منهما الى الحياة والفن •

وفي هذه السنين كما كان الحال في عشرات السنوات السابقة ، وفي السنوات التالية أمسك صف واحد من الفنانين والكتاب بالأدوات

التى وضعها العلم فى أيديهم ، وتبنوا فكرة العنماء الموضوعية ، وقاموا فى صرامة وشدة ، بتحليل أكثر ملاءمة وأعظم عمقا من الناحية النفسية، وفتشوا عن نظام وعلاقات جديدة تحت النظم والأشكال التقليدية ووراءها . وعلى هذا النسق كانت التجارب المنتظمة للمصورين أتباع المدرسة التكعيبية ، كما كانت روايات النقد الاجتماعى ، ونظريات الملحنين من أمثال أرنولد شونبرج ، وبول هندمث Paul Hindemith (١٨٩٥ـ) وعمل المثالين والمعماريين الذين سموا أنفسهم « الانشائيين » (*) .

وفى الطرف الثانى كان ثمة كتاب وفنانون أنكروا وجود «العقلانى» أو رأوا أنه قد أغرقته « اللاعقلانية » فى الانسان ، ورفضوا منهج العلم، ونوع الحياة الذى أتى به العلم والتكنولوجيا . ورأوا أن الانسان يستجيب لقوى لاعقلانية لامناص منها تعمل داخل الفرد وتثير أحاسيسه وعواطفه، وتوجد وحدة وهمية أو مبهمة مع الكون ، أو تعمل على النكوص الى حالة بدائية . وحاولوا أن ينقلوا مثل هـذه الاستجابة باللفظ أو اللون أو النغم أو الشكل .

وصمدت الفكرتان جنبا الى جنب ، وتفاعلتـا فى تعبير القرن العشرين ، فسيطرت الواحدة منهما أو الأخرى فى مكان معين أو زمن معين، أو سادت فى هذا الفن أو ذاك ، أو غلبت على عمل فنان نوعى . وجمع أعاظم الفنانين ــ كما كان الحال فى الماضى ــ بين الفكرتين ، وهكذا فعلت بعض المجموعات ، ومن أشهرها « بوهوس Bauhaus » فى العشرينات من القرن ، حيث انضم المثالون والمصورون من كلتا المدرستين الى المعماريين لابداع المبانى والأثاث وتصميمات المسرح ، وعرض ما يجب أن يكون حديثا فى تصميمه انسانيا فى مقصده . ولكن النزعتين عملتا ، بصفة عامة منفصلتين وفى وجهتين متضادتين واجتدم النزاع بينهما ، وباتت المساجلة بينهما أكثر اثارة بفعل التطور الفكرى فى ذاك الزمان ؛ ذلك التطور الذى حمل « العقلانى واللاعقلانى » الى آفاق وأعماق جديدة ــ هى المنجزات الرائعة الجبارة للعقل والتصور العلميين والوحشية المفزعة فى الحرب والارهاب .

واستخدم الفنانون والكتاب فى سنوات التجـربة العشرة تلك الأدوات التى كانوا يبتدعونها بصفة خاصة لكشف القناع عن المجتمع ،

(*) مدرسة معمارية نشأت فى المانيـا فى ١٩١٩ بزعامـة والترجروبيوس Walter Gropuis عرفت بالتوفيق بين العلم والتكنولوجيا وبين الفن ، وتجربة استخدام المعادن والزجاج وغيرها فى البناء .

وتمزيق أية أعراف أو تقاليد أيا كان نوعها ، وللتنقيب عن معان وخبرة باطنة ، وأسوة بالواقعيين والكتاب والفنانين فى القرن التاسع عشر . سطا الواحد منهم بعد الآخر على ما كان من النظم مرعيا أكبر رعاية ، وما كان من القيم معتزا به أكبر اعتزاز ، فى المجتمع البرجوازى . وحاولوا أن يستخدموا تجرد العالم الطبيعى فى تقصيهم وتدقيقهم النظر فى المجتمع ، كما كان المؤرخون يتفحصـــون الماضى عن طريق التـــاريخ « الموضوعى » . وبأخذهم كل الأفكار القديمة عن القيم ، وكل الطرق القديمة لوصف الحياة على أنهـــا جميعا مجرد أعراف وتقاليد ميتة غير مقبولة ، ووضعوا كل شىء تحت الفحص « الميكروسكوبى » الدقيق بحثا عن بعض تفســـــير جديد يمكن أن يلتئم مع الواقع ويستثيره . وافترضوا أنه لكى يبلغ الانسان ذروة نموه بوصفه كائنا بشريا ، فانه ينبغى أن يكون قادرا على التعبير عن كامل طبيعته بما فى ذلك الدوافع البيولوجية ، واعتبروا أن أية أخلاق لا تقوم على هذه الحاجيات تكون مناقضة لفكرتهم عن القيم الانسانية .

ولما نظروا الى مجتمعهم بصروا بعالمين : عالم الفقراء وعالم الأغنياء : أولئك الذين قدر عليهم الكدح المتصل دون هدأة وبلا انقطاع ، والبؤس والموت المبكر ، وأولئك الذين كتب لهم أن يصعدوا مدارج النجاح وينعموا بثمار الصناعة والتجارة . ورأوا أن هـــذا المجتمع الصناعى لم يأت بالمشاكل العويصـــة من حيث الغنى والفقر فحسب ، بل أثار كذلك شكوكا خطيرة فى قيم الحياة عند المحظوظين الناجحين . ومن ثم فحصوا بدقة الأسرة البرجوازية ، والعلاقة بين الآباء والأبناء ، ووحدة الزواج ، والدعارة ، والمهن والمحاكم ، والدين ، والملكية ، والنساء ، والجماهير . وأسهبوا القول فى نسيج الحياة فى المدينـــة الصـــناعية القبيحة الموبوءة (الروائى الانجليزى أرنولدبنيت Arnold Bennet ، ١٨٦٧ ــ ١٩٣١)، وأبرزوا حب التملك والصلابة لدى أصحاب الثروات فى الطبقة الوسطى العليا ، وعجزهم التام عن فهم الحب أو الخيال الخلاق ، (الكاتب الروائى المسرحى الانجليزى جون جولزورثى John Galworhy ١٨٦٧ ــ ١٩٣٣، فى Man of Property ، ١٩٠٦ ــ والكاتب الروائى الألمانى فى أمريكا توماس مان Thomas Mann ، ١٨٧٥ ــ ١٩٥٥ ، فى Budden Brooks (١٩٠١) ، وفتشوا حتى عثروا على قيم انسانية مخلصة فى أولئك الذين ازدراهم المجتمع : فى أحط سكير ، وفى العاجز الذى يرثى لفشله ، كما وجدوا شرف الكد والعمل بين الفلاحين الذين يفلحون الأرض (الروائى النرويجى كنوت هامسون Knut Hamsun ١٨٥٩ ــ ١٩٥٢ ، فى

Growth of the soil ١٩١٧) ، وفى عمال المصانع ، كما وجدوا المأساة الكامنة والعظمة فى الثورة الناشئة بين هؤلاء العمال (مكسيم جوركى Maxim Gorky ـ « الأم » (١٩٠٧) ، وفضحوا سطحية أولئك الذين اشتغلوا بالاصلاح الاجتماعى ، الذين لم يتعرفوا على العلاقة بين التركيب الأســـــاسى للمجتمع والحاجة البشرية (برناردشو فى Major Barbara (١٩٠٥) .

وأوضح برناردشو وجهة النظر التى انطوى عليها هذا التمحيص وامعان النظر، فى تعليقه على روايته عن الدعارة Mrs. Wurren's Profession

« ومهما يكن من أمر ، فانه يجدر بى أن أنذر قرائى بأن هجماتى موجهة ضدهم أنفسهم ، لا ضد شخصيات مسرحية . انهم لا يستطيعون أن يدركوا تمام الادراك أن وزر التنظيم الاجتماعى المعيب لا يقع فقط على أولئك الذين يدبرون بالفعل الحيل التجارية التى تجعل منها عيوب المجتمع أمرا لا مفر منه ، ولكنه كذلك وزر مجموع المواطنين الذين يستطيع رأيهم العام ، وعملهم العام ، واسهامهم العام ، بوصفهم دافعى الضرائب فقط أن يستبدل بأكواخ ســـارتوريوس Sartorius مساكن لائقة وبمهنة السيدة وارن (الدعارة) مهنة شريفة يحميها تشريع رحيم ، وحد أدنى أخلاقى من الأجور »(*) .

ومع ذلك آمن شو بالحياة وبتطور الانســـان ، ولم تقوض روح السخرية الأكيدة فيه ـ وهى مخربة كما هو معهود ـ أركان اليقين ، وتفتح الطريق للاضطراب العصبى ، كما فعل توماس مان فى قصته الكلاسيكية Budden Brooks . لأننا نجد هنا أن ابن الأسرة البرجوازية الألمانية المتدهورة ، هو عينه الذى أصبح ناقدا ومتحديا لعالمه الذى يعيش فيه ، والذى يراه بمثابة حيوية ساحقة خلاقة وحساسية فنية ، وبمثل هذه الحالة من زوال الوهم والابصار بالحقيقة هجا هنريخ (أخو توماس مان) Henerich ١٨٧١ ـ ١٩٥٠ تقديس الألمان القاتل للسيادة والسيطرة فى الحياة العسكرية والحياة المدنية والمنزلية Professor Unrat ١٩٠٥ و Der Untertan ١٩١٨ .

أما الأعراف التى انتهكها الفنانون والكتاب فى عدوان أشد ما يكون

(*) برناردشو Preface to Plays Pleasant and Unpleasant (لندن ١٨٩٨)

العدوان ، فهى جرمة موضوع الجنس ، وصار المجال الخاص للقصة الفرنسية الجريئة الوقحة فى القرن التاسع عشر مدارا أساسيا للاهتمام ، وما كان صمويل بتلر ١٨٣٥ ــ ١٩٠٢ ليجرؤ على نشر قصة حياته The way of all Flesh التى كتبها فى السبعينات وما بعدها ، ولم تظهر الا بعد وفاته فى ١٩٠٣ . ولكن فى ١٨٩١ حطم الكاتب المسرحى الشاعر الألمانى فرانك فادكنت Frank Wedekind (١٨٦٤ ــ ١٩١٨) الصمت عن موضوع الجنس بمسرحيته Fruhlingser Wachen وفى السنوات العشر التى سبقت الحرب العالمية الأولى أصبحت حكايات وروايات الكاتب المسرحى والطبيب النمسوى آرثر شنتزلر Schrnitzler (١٨٦٢ ــ ١٩٣١) الذى استخدم تجرد طبيب فيينا فى موضوع الجنس ــ أصبحت ذائعة الصيت فى كل أنحاء أوربا ، وكانت رواية د . هـ . لورانس Sons and Lovers نجاحا أدبيا سريعا ، عندما ظهرت فى ١٩١٣ .

وفى ارتيادهم لموضوع الجنس ظهرت على مر الأيام مجموعة من الروايات والقصائد والمسرحيات والقطع الموسيقية ، حللوا فيها العلاقة بين الوالد والولد الى أعماق البغض الدفين والعراك الذى لا يهدأ بينهما ، وتطرقوا الى العلاقة بين الأزواج والزوجات ، وذهبوا الى أن عرى الزواج باتت سريعة الانفصام عندما أصبح أمرا تقليديا ، وعوق التعبير عن البواعث الخلاقة ، قالوا : ان النساء والرجال على السواء كانوا يكافحون ليجتنبوا الفشل فى الزواج . وكانوا جادين فى اشباع حاجتهم ، ونظروا الى « المثلث المقدس » من كل الزوايا ، فيما عدا زاوية الأخلاق التقليدية ــ وجدانيا وواقعيا على أساس حالات الفشل الجديدة ، حين وجد العشاق أن اشباع شهوتهم الجسدية حال بينهم وبين سائر العلاقات وسعى د.هـ. لورانس دوما وراء التعبير الايجابى عن الجنس ، وما ينشأ عنه من حرية ترفع من قدر الحياة بأسرها ، ولم يجده فى أولئك الذين ارتبطوا بالنجاح والقوة والمكانة العالية ، بل فى العمال ، مثل عمال المناجم وحراس الصيد ، ولقد فتش عن هذه الحرية فى أقصى أطراف الأرض .

واتجه تفكير عدد من الكتاب والفنانين ــ عندما كشفوا الغطاء عن وجه عالمهم ــ الى أنهم رأوا فى المجتمع البدائى حيوية وجمالا كانت المدنية قد شوهتهما أو دمرتهما . وبحافز من المنشورات التى ازداد ظهورها فى مجال الأنثروبولوجيا (التاريخ الطبيعى للأجناس البشرية) ، وبعون من المتاحف الاثنولوجية التى أسست فى الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، حيث أمكن فيها دراسة الأقنعة الأفريقية وغيرها من نماذج فن

الأقوام البدائية ، بحثوا عن دليل على أعمق القيم الانسانية وسط أناس لم ترهقهم المدنية الحديثة • ولقد زودهم بحث سـير جيمس فريزر The Golden Bough ؛ ١٨٩٠، بالمادة وألهب خيالهم • واستخدم المصورون الفرنسيون والألمان الأقنعة الأفريقية لينقلوا ما رأوا فى الوجه الانسانى• واستلهم ايجور سترافينسكى Igor Stravinsky (١٨٨٢ —) الأساليب الشعبية البدائية الروسية القديمة Le Sacre du Printemps ١٩١٣ ، ومجد د•هـ• لورانس The Plumed Serpent (١٩٢٦) الوحدة بين الانسان والطبيعة فى رموز هنود المكسيك وطقوسهم الدينية •

وفى ارتدادهم الى البدائية استعار الفنانون والكتاب أشكالا خارجية وألقوا بآمالهم وأمانيهم على الصـورة التى تخيلوها ، فرسموها للحياة البدائية ، وقليل من الناس ، ان كان ثمة أحد منهم ، فى هـذه الفترة ، ويقينا فيمـا تلاها من تعرف على النظام الصـارم والتقليدية القاسـية والرمزية المعقدة فى التعبير البدائى ، أو عرفوا أن يشاركوا مبدعيه رؤيتهم وعواطفهم •

ولما أمعنوا النظر فى مكان الانسان فى الكون واجهتهم الحاجة الى أن يرتضـوا من النـاحية العاطفية ما كان النـاس ، منذ عهد كوبرنيكس Copernicus قـد عرفوه عن طريق العقـل ، وأن الفـكرة التى سادت قبل كوبرنيكس من أن الانسـان يتوسط الكون كانت باطلة وان السموات لم تكن تدور حول كوكب الانسان ، توجهها عناية خيرة كريمة مستعدة للتدخل الى جانب الانسان ، أو لترتيب الأفلاك تبعا لمصلحته •

ولما واجهوا مشكلة مكان الانسان فى « كون » لا يكترث ولا يبالى ، رأى بعضهم — مثل توماس هاردى — أن الانسان عاجز حائر ، يتخبط مثل قطعة الفلين ، يطوح به الحظ والقدر الأعمى هنا وهناك ، تغلبه الطبيعة على أمره ، وتحطمه أهواؤه وانفعالاته • وفى مثل هذا العالم سادت المآسى والكوارث • ورأى آخرون — مثل مكسيم جوركى أو الروائى الدانمركى مارتن أندرسـون نكسو Martin Anderson Noxo (١٨٦٩ — ١٩٥٤) ممن ساروا على نهج كارل ماركس — رأوا أن قدر الانسـان لا ينفصـل عن المجتمع الذى يكون فيه جزءا عضويا ، وأن المجتمع نفسه نتاج قوى محتومة تعمل بالمنطق الجدلى لاخراج أنماط متوالية من الفعل ورد الفعل والتركيب • ورأى أولئك الذين ارتضوا فكرة الفيلسوف هنرى برجسون من أن هناك قوة حيوية تجعل العالم يتطور تطورا خلاقا — رأوا الانسان جزءا مفردا فى هذه « الشرارة الحيوية » •

وعلى حين وجد معظم الفنانين والكتاب أن الاسلوب المسيحى غير كاف فى القرن العشرين ، أكد نفر من أبرز وأبلغ الكتاب الكاثوليك مثل بول كلودل Paul Claudel (١٨٦٨ ـ ١٩٥٤) فى فرنسا ، وآخرون فى غيرها من البلاد ـ أكدوا من جديد استمرار الفكرة الكاثوليكية فى صلاحيتها وثبوتها . ولما ثبطت عزائم آخرين من الكتاب والفنانين فى بحثهم عن فكرة مرضية جديدة عن مكان الانسان فى الكون فقد ساعد وثوق الفريق الأول على الابقاء على أثرهم حيا .

واستمر الاندفاع الشديد فى التجربة فى تلك السنوات فى كل عواصم أوربا ، وفى مثل هذه المسارات فى كل الفنون .

وفى باريس التى عرفت بأنها « مدينة النور » لأن كثيرا من الحركات الفنية تركزت فيها ، حدد معرض للمصورين الجدد أقيم فيها فى ١٩٠٥ بداية التصوير فى القرن العشرين وعرف هؤلاء المصورون « بالوحوش الضارية » : The Wild Beasts — Les Fauves لاستخدامهم المفزع المحزن للألوان الزاهية ـ بدلا من المنظور ـ بمثابة قوى تحدد تكوين تصاويرهم . وكان استخدامهم للألوان نموذجا للمبدأ الذى قدر له أن يسود كل تصوير القرن العشرين . ولم يكن المصورون يقلدون الطبيعة ، ولكنهم كانوا ينقلون وعيهم أو ادراكهم الخاص . ومن ثم أصبحت الصورة هى الهدف . وشوهوا بعض الأجزاء للتوكيد وحشوا الحيش بكتل كثيرة من الألوان لينتجوا رسوما أكثر من أن ينقلوا مسافات ، وأنتجوا أثرا عاطفيا عن طريق علاقات اللون بالتصميم .

وذهب أعظم الموهوبين من هذه المجموعة : هنرى ماتيس Henri Matisse (١٨٦٩ ـ ١٩٥٤) ، وجورج براك Georges Braque (١٨٨٢ ـ .) وجورج روالت Georges Rouault (١٨٧١ ـ ١٩٥٨) وأندريه دران André Derain (١٨٨٠ ـ ١٩٥٣) ، وموريس دى فلامنك Maurice de Vlaminch (١٨٧٦ ـ ١٩٥٩) ـ ذهبوا بعيدا الى ما وراء المراحل الأولى للون الصارخ . وأبدع كل منهم سلسلة من الأعمال التجريبية فى التصوير أو النحت مرتادا جسم الانسان ، والعاطفة الدينية والطبيعة ، وأحب ماتيس الحياة ، وعبر عنها دائما فى أنماط متناسقة ، وحاول جهده أن يعمقها وأبرز فيها المعنى الأساسى ، كما يرى فى الأشكال الخمسة « لرأس جانيت Head of Jeannette » (١٩١٠ ـ ١٩١٢) . وقال فى «مذكراته للمصور Notes to a Painter» (١٩٠٨) تلك التى قرأها كثير من شباب المصورين : « ان أكثر ما يعنينى هو الجسم البشرى ؛ ففيه أوفق أعظم التوفيق فى التعبير تقريبا

عن الشعور الديني الذى أحس به نحو الحياة » • وفسر هذا بقوله انه يدرس وجها واحدا حتى يستبين فيه « خطوطا تشير الى الجدية العميقة التى تكمن فى كل كائن بشرى » • أما روالت ، المؤمن العميق الايمان بالدين ، فقد استخدم التقنيات والمبادىء الجديدة فى عمل مركبات شبيهة بالزجاج الملون فى القرون الوسطى ، لينفذ الى أعماق النفاق ، أو العذاب أو الجلاء الروحى • وأصبح براك Braque زعيما لحركة جديدة نشأت من الاحساس بالحاجة الى مزيد من البناء (لوحة ٣٤ أ — هـ) •

وتبلورت الحاجة الى التركيب بفضل ما عرض عن الماضى لبول سيزان Paul Cezanne (١٨٣٩ — ١٩٠٦) ، وهى المعروضات التى مثلت عمله غير المعروف لمدة عشرين عاما ، وأصبح على الفور اماما مؤثرا ، حاسما فى توجيه المصورين الى تدبر السطح والاسطوانة والكرة ؛ فبرزت مجموعة تحلل هندسة الأشياء : مائدة افطار وعليها الصحيفة ، « عارية » تهبط الدرج ، آلة — واستخلصوا من تقاطع السطوح واعادة تقاطعها ومساقطها فراغا فوق كتلتها المباشرة ، واختصروا عامل اللون الى أصغر حد ، وفصلوه عن التركيب • وقد اتفق أن عرفوا باسم التكعيبيين وكان براك وبيكاسو زعيمى هذه المدرسة ، وفى العشرينات أصبح لزاما على كل فنان أن يكون على دراية بقواعدهم ؛ اذا كان عليه أن يصبح من أبناء عصره •

وجسمت لوحة بابلو بيكاسو (١٨٨١ — •) المعروفة باسم «غانيات أفنيون» Les Demoiselles d'Avignon (١٩١٧) ، الاتجاه الجديد • وفيها تخلى عن الأشكال المستديرة النحيلة والألوان الخفيفة المائلة للزرقة للبهلوانات والمهرجين الذين كان قد صور حزنهم فى رفق واشفاق، وبدلا منها صور الآن نسوة نحيلات مشوهات ، اتجهت وجوههن الخشنة وجهتين فى وقت معا ، أو اتخذت شكل الأقنعة الأفريقية التى كان يقوم بدراستها • وبدأ براك يصور عدة وجوه أو جوانب فى وقت واحد لشىء يراه • وابتدع جوان جرى Guan Gris (١٨٨٧ — ١٩٢٩) أسلوبا احتفظ بالدقة الهندسية • أما فرنان ليجيه Femand Léger (١٨٨١ — ١٩٥٥) الذى تعشق الآلات والحيوية السائدة فى العصر الجديد ، فقد كبر وبسط صور الانسان على أساس من قوة الآلات (فى شكل آلات أو أجزاء من آلات) وجدد فى قوة ألوانها الفاقعة ، ومن ثم نجده فى وقت واحد بسط وأوضح فى جلاء يستوقف النظر الطقوس اليومية مثل « النساء فى الغداء » Le Grand déjeuner ، ١٩٢١) • (اللوحتان ٢١ ، ٢٢) •

وقد رفضت الصالونات هؤلاء المصورين فى بداية الأمر ، ولكنهم عرضوا لوحاتهم مستقلين ، وأصبحوا يوما بعد يوم ذوى أثر أكبر على التيارات الأساسية فى فن القرن العشرين • ووضعوا أساس العمارة الحديثة والتصميم الصناعى الحديث •

وازدهرت فى بلاد أخرى حركات مماثلة ، ادعت كل منها لنفسها قواعد ومبادىء خاصة • ففى ايطاليا أطلقت مجموعة يتزعمها الشاعر فيلبو توماسو مارينتى Filippo Tomasso Marinetti (١٨٧٦ ــ ١٩٤٤) والمثال المصور ى • بوتشيونى (١٨٨٢ ــ ١٩١٦) ــ أطلقت على نفسها اسم « المستقبليين Futurist » والتمسوا اصطلاحا يتناسب مع المدن العصرية • وخرجوا ببيانات وأعمال تعبر عن فكرة أن قوة الحركة كانت الحقيقة الواقعة الجوهرية فى الحياة الحديثة • وجاء فى بيانهم الذى أصدروه فى ٢٠ فبراير ١٩٠٩ : « أن كل شىء يتحرك ، أن كل شىء يجرى ، أن كل شىء يتحول تحولا سريعا • » وأخرج بوتشيونى فى تحفة تحليل العلاقة بين الزمان والمكان فى « تطور الزجاجة فى الفضاء Deveolpment of Bottle in Space ١٩١٢) ، وتمثاله البرنزى أشكال فريدة للاستمرار فى الفضاء Unique Forms of Continuity in Space (١٩١٣) • (لوحة ٣٥ أ) •

وفى ألمانيا ــ كما هو فى فرنسا ــ كانت السنتان ١٩٠٥/١٩٠٦م سنتين مشهودتين اقتدى فيهما الفنانون بالمدرسة « الوحشية ــ أو الرئبالية Les Fauves » فى اصرارهم على أن الصبورة ليست نسخة طبق الأصل من الأشياء ، بل انها كيان ذاتى ، بوصف كونها منبثقة بطريق مباشر عن أحاسيس الفنان • وتأثرت مجموعات تكونت فى أنحاء مختلفة من ألمانيا ، لا بالشعراء الرمزيين والمصورين الفرنسيين الذين جاءوا فى أعقاب المدرسة « التأثرية الانطباعية » فحسب ، بل كذلك بالتعبير عن العاطفة عند الرسام النرويجى أدوارد منك Edward Munch الذى عرضت أعماله فى ١٩٠٧ ، والاندفاع نحو التحسس الوجدانى للخبرة الداخلية (الطبيعة الكامنة) من الكتاب المنزحيين أمثال ابسن Ibsen وأوجست سترندبرج August Srinndberg (١٨٤٩ ــ ١٩١٢) والفيلسوف فردريك نيتشه ، ومدرسة التحليل النفسى فى فينا •

وما ان حل عام ١٩١٢ حتى كانت المجموعة المعروفة باسم « الفارس الأزرق Der Blaue Reiter » قد صاغت وعبرت فى غزارة متحمسة (الفن الروحى ١٩١٢ ، الفارس الأزرق ١٩١٢) عن المبادىء المعروفة

باسم « التعبيرية الألمانية » لتطبيقها على الرسم والموسيقى والدراما ، وكان فاسيلى كاندنسكى Vasily Kandnsky قد طبقها فى الألوان المائية المجردة الأولى • وكان كاندنسكى ، وفرانزمارك Franz Marc (١٨٨٠ ـ و١٩١٦) ، وأوجست ماك August Macke (١٨٨٧ ـ ١٩١٤) ، والكسي دولنسكى Alexy Dawlensky (١٨٦٧ ـ ١٩٤١) ، وبول كليه Paul Klee ـ هم الرسامين الذين كونوا نواة هذه المجموعة ، وتحدث آرنولد سكونبرج عن الموسيقى • ولقى مارك مصرعه فى الحرب العالمية الأولى ، ولكن بقى كاندنسكى وكليه زعيمى حركة الرسم التجريدي ، واعتمد الأول ـ كاندنسكى على البديهة أو سرعة الادراك ، على حين جمع كليه بينها وبين مزيد من الملاحظة والتحليل العقلى •

وأحس هؤلاء الرسامون احساسا دينيا بالوحدة مع الكون ، ورأوا فى رسومهم ـ كما قال مارك بالنص « مجازات مصورة تعبر عن التصميم الخفى الغامض للكون » • واعتقدوا أنهم يستطيعون أن يجعلوا «الأحاسيس النفسية الباطنية » بارزة مرئية على الفور دون اللجوء الى صور العالم الخارجى (الى الطبيعة المرئية والحقائق المادية) ، أى أن القوة المجردة للون النقى الصافى طابقت الآثار النفسية للأنغام الموسيقية ، ونظروا الى الرسوم التجريدية على أنها حركات سمفونية • ووجدوا فكرة العالم الفيزيائى عن مجالات القوة أساسا لأشكالهم عن توليد الحركة ، وذهبوا الى أن البرهان الجديد المستمد من علم النفس وعلم الحياة (البيولوجيا) قد أكد ايمانهم بأن المشاعر الانسانية ليست الا انعاكسات صحيحة للواقع • ولذلك لم ينظروا الى رسومهم باعتبارها تشويهات عشوائية مختلفة النظام ، بل على أنها تعبيرات جديدة عن خلق الكون •

وفى ١٩٠٧ وما بعدها ، فى روسيا كذلك ، كانت مجموعات مختلفة من صغار الفنانين تتحول عن « الطبيعة » • ولقد درسوا الفن الفرنسى ، وكذلك الفن الكنسى الروسى القديم الذى راق فى نظرهم بسبب نزعته الى التجريد ، واستخدامه الخطوط ، والطريقة التى أوحى بها المنظور فيه بالحركة • واتجهوا أكثر ما اتجهوا الى التجريد الرياضى (التجريدية الهندسية) ، أو التعبير عن اللاموضوعى ، كما وصف « السوبر ماسى Super Matist » كازيمير ماليفتش Kasimir Malévitch (١٨٧٨ ـ ١٩٣٥) ، مربعه الأسود Black Square على أرضية بيضاء (١٩١٣) • وأدخلت جماعة السوبرماسية (أولوية الاحساس الصرف) : ماليفتش ، فلاديمير تاتلان Vladimir Tatlin (١٨٨٦ ـ ٠)

والأخــــوان أنطـــــوان بفزنر Antoine Pevsner (١٨٨٦ ــ ٠)
ونوم جابو Naum Gabo مع مجموعة من المعماريين والمهندسين والرسامين
في موسكو ــ أدخلوا مبادىء « المدرسة الانشائية Constructionism
وكان بفزنر قد عمل الى جانب التكعيبيين في باريس ٠ وكان أخوه قد
تجول في أنحـاء أوروبا لدراســة أشــكال الفن ، وكان قد درس كذلك
الرياضيات والطبيعة والهندسة في جامعة ميونيخ ، ووضع نماذج ذات
ثلاثة أبعاد لأوضــاع رياضــية ٠ واعتبر الانشــــائيون أن التكعيبيين
والمستقبليين محدودون لأنهم لم يكونوا علميين الى حــد كاف ٠ واعتبروا
أن العرض الخالص للجمال لا يمكن أن يوجد بوسائل كانت شخصية ذاتية
أو داخلية فقط ، وقصدوا الى التجريد المبنى على الرياضيات ، والمتضمن
قانونا علميا ، والى الأشكال الملتئمة مع الصفات المعبرة للآلة التى اعتبروها
مســيطرة غلابة فى العــالم الحــديث ، وصــنعوا تكوينات فى الفراغ ،
واستخدموا الصــلب وسيلة لهم ، وكانت الأشــكال حركية ، ووظيفية
جزئيا (١١ ــ ١٢) ٠ (لوحة ٢٤) ٠

وثار المعماريون الرواد في بلاد كثيرة : مثل فكتور هورتا (١٨٦١ ــ
١٩٤٧) وهنــــــرى ٠ س فان دى فلد Henry C. Van de Velde
(١٨٦٣ ــ ١٩٥٧) فى بلجيكا ، و هـ ٠ ب ٠ برلاج H.P. Berlage
(١٨٦٥ ــ ١٨٣٤) فى هولنـــــــدا ، وتشــــــارلز رينيــه ماكنتوش
Charles Rennie Mackintosh (١٨٦٨ ــ ١٩٢٨) فى اسكتلنده ،
وبيتـــــر بهــرنز Peter Behrens (١٨٦٨ ــ ١٩٤٠) فى ألمانيا ،
وفـــرانك لويــد رايت Frank Lloyd Wright فى الولايات
المتحدة الأمريكية ــ ثاروا جميعا ضد تغطية تكوينات الصلب تغطية زائفة
بزخرفة قلد فيها عصر النهضة وطراز باروك ، وشرعوا فى تشييد مبان
حكومية ذوات جدران ملساء، ومنازل تتفق مع مواقعها ومع حسن استخدام
الانسان لها ٠ وأصر بيتر بهرنز فى برلين على أن شكل المبنى يجب أن
يلتئم مع المواد ، وأبرز هذا المبدأ فى مصنع « توربينات » للصلب والزجاج
لشركة الكهرباء العامة فى ١٩٠٨ ، وأصر كذلك على أن يسمو بالتصميم
الصناعى الى مستوى أمهر الصناع فى الماضى ٠ وبدأ أهم ثلاثة معماريين
أوربيين فى القرن العشرين وهم : والتر جروبيوس Walter Grobius
(١٨٨٣ــ٠) ولودفيج ميس فان دروه Luduvig Mies Van der Rohe
(١٨٨٦ ــ ٠) ولكوربوزييه Le Corbusier (١٨٨٧ ــ ٠) ــ
بدأوا عملهم مع بفزنر ٠ وأسهمت دراسة الرسامين التكعيبيين للسطوح
والمستطيلات والمكعبات والألوان البســيطة فى تطوير العمارة ، وخاصــة
بالدور الذى لعبه الرسام التكعيبى الهولندى بيت Piet Mondrian

(١٨٧٢ ـ ١٩٤٤) فى تشكيل وتوجيه مجموعة « دى سيتل » De Stijl وبفضل ارتباط كوربوزييه مع ليجيه وتجاربه الخاصة فى الرسم بالخطوط التكعيبية (١٣) . (لوحة ٢٥) .

وسارت التجارب فى الأشكال الموسيقية جنبا الى جنب مع مثيلاتها فى الفنون البصرية . ولو أن المصطلحات الموسيقية فن أوائل القرن العشرين بدأت متأخرة نوعا ما ، فقد تشابهت كثيرا مع الرسم فى «المدرسة التأثرية » ومع الشعر الرمزى فى الأجيال السابقة . وجدد كلود ديبوسى Claude Debusey (١٨٦٢ ـ ١٩١٨) الموسيقى لفرنسا ، ومن ثم لأوربا بجلبه أساليب « المدرسة التأثرية ـ الانطباعية » اليها . وحددت أوبرا Pelléas et Mélisand التى ألفها ١٩٠٢ نهاية سيطرة أوبرا فاجنر ، كما استحضر فى الذهن لحنه الشعرى « La Mer » ١٩٠٥ تقلبات البحر ، وارتفاع الأرض ، والنقطة المضادة للضوء والرياح التى تداعب السطح ، والأعماق المظلمة الخفية . واستخدم وزنا ومقامات جديدة ، وأوحت أنغامه الطليقة وأوتاره غير الثابتة بجو من الحرية ، وحمل تتابع أوتاره تعدد الألوان والحركة المتنقلة فى الموسيقى وزود الموسيقى باصطلاح لتعبر مباشرة عن العواطف الرقيقة السريعة الزوال والاحساس المقنع ، مما لم تكن قد وصلت اليه حتى هذا الوقت . وتعلم منه ملحنون آخرون موريس رافل Maurice Ravel (١٨٧٥ ـ ١٩٣٧) الذى جعل له احساسه القوى بالتركيب والتناغر القبيح أعظم الأثر بين شباب الملحنين الفرنسيين ، وسترافنسكى Stravinski بيلا بارتوك Bela Bartok (١٨٨١ ـ ٤١٩٥) ، ورالف فوجان وليامز Ralph Vaughan Williams (١٨٧٢ ـ ١٩٥٨) وجوستاف هولست Justav Holst (١٨٧٤ ـ ١٩٠٤) وجان سيبليوس Jean Sebelius (١٤) .

وأظهر ايجور سترافنسكى فى موسيقاه الأولى أثر ابتكارات ديبوسى، وأضاف فرقة موسيقية كبيرة ، كما أضاف مقاماته المتحررة المبنية على التقليد الروسى ، وقد أحضره الى باريس عالم الرقص الروسى سرجى دياجليف Sergi Diaghilev (١٨٧٢ ـ ١٩٢٩) حيث كتب Oiseau de Fue فى ١٩١٠ ، و « Petrushka » فى ١٩١١ . وادخل هذا الباليه شكلا جديدا كانت فيه الموسيقى والتمثيل الصامت بالايماءات فى الرقص تركيبا متكاملا ، وخلقت الأصالة الرائعة فى الموسيقى . مع فن دياجليف المترف بوصفه مديرا ـ خلقت منهما نجاحا مثيرا ، وهزت « Le Sacre du Printemps » الجمهور

عندما عزفت لأول مرة فى ١٩١٣ بايقاعاتها الجريئة الغريبة وعنف القصة البدائى ، ولـكنها فى نهاية الحرب العالمية الأولى بدت ، وبخاصـة لأعين الشباب ، وكأنها التعبير المقصود عن انتكاس أوربا الى سفك الدماء بين ١٩١٤ ــ ١٩١٨ .

وفى المجر انساق بيلا بارتوك الى ديبوسى فى ١٩٠٧ حيث ظن أن موسيقاه تشبه الأغانى الشعبية .. ولقد ساعد هـذا على تخليص بارتوك من بعض الروح التقليدية وكتب أوبرا Duke Bluebeard's Castle ١٩١١ ــ ١٩١٨ . التى اعتبرت Pelléas et Mélisande مجرية ، ولكنه حينئذ استمر على نهجه الخاص دارسا ومستخدما الأغانى الشعبية فى المجر ويوجوسلافيا والشرق الأوسط ، مقيما بين الناس ليجمع أغانيهم، ونقل هذه الأغانى وخلق لها ألحانا ، وجمعها مع الفن الموسيقى فى عمله الكورالى الأكبر فى Cantata Profana ١٩٣٠) ، وهيأ لها ألحانه الخاصة، وأجرى تجارب على طرق قديمة مختلفة ، وعلى نظرية انعدام الأنغام . وفى الحرب العالمية الأولى كان اتجاه أسلوبه واضحا ، ولو أنه لم يبرز الا فى الثلاثينات ، كملحن لرباعيات شبيهة برباعيات بيتهوفن .

أما جوستاف مالر الذى كان يلحن فى فيينا على نهج برامز Brahms ورومانســية القرن التاسع عشر فقد ابتدع القصـيدة السمفونية . وفى ١٩٠٨ Das Lied von der erde تتفاعل الأوركسترا والصوت البشرى على نحو مسرحى مع ظلال نفسية فى سلسلة من ستة أحداث استطرادية مبنية على الشعر الصينى القديم ، وهى تغطى كل ما قدر على الانسان حتى استسـلامه العميق الأخير قبـل المـوت . أما أرنولد شونبرج Arnold Schonberg الذى كان قد فهم طريقـة فاجنر وتعمق فى استخدامها ، وذهب الى أبعد منه فى الحاجة الى قواعد جديدة للتلحين ، فقد لحن بشكل تجريبى أكبر Pierrot Lunaire ١٩١٣ مستخدما « اللامقامية » والمفارقات الصارخة للتعبير عن التوتر والقلق اللذين أصبحا طابع القرن ومزاجه وكان يتبع التأثريين الألمان ، وكتب فى مجلة « الفارس الأزرق » مع كاندنسكى . وأدخل طريقة جديدة جذرية فى التلحين مع لغة موسيقية رياضية معقدة تعقيدا شديدا ، مبنية على اثنتى عشرة نوته مستخدمة فى حلقات . وأثرت هذه الطريقة على الملحنين المتأخرين فى القرن ، واستخدمها ببراعة تلميذاه البان برج Alban Berg (١٨٨٥ ــ ١٩٣٥) الذى جعلها وصفية من الناحية النفسية ، وانطون فون وبرن Anton von Webern (١٨٨٣ ــ ١٩٤٥) الذى جعلها أكثر هزالا وتجريدا .

وامتدت اليقظة الموسيقية الى فنلنده وتشيكوسلوفاكيا وانجلترا وغيرها من البلاد ، ووجه سيليوس ، فى سلسلة من السمفونيات ، الموسيقى الفنلندية الى الوجهة الكلاسيكية ، وأدخل تعديلات هامة فى الشكل السمفونى • وازدهرت الموسيقى الانجليزية الأصيلة من جديد لأول مرة بعد قرون عدة • وكانت مبنية على الموضوعات الانجليزية والأغانى الشعبية واستخدام الطرق القديمة والتقارب مع مزاج البلد • وأخرج فوجان وليامز فى Fantasia on a Theme from Tallis ١٩٠٩ ، اخرج انجلترا من محاكاة موسيقى القارة ، حيث عمد الى تطوير شكلى لموضوع انجليزى من القرن السادس عشر ، وبفضل مقاماته الأصيلة ، وعظمة الفرقة الموسيقية وبهائها الجاد • وكان هو وجوستاف هولست زعيمين رائدين فى ادخال مصطلحات جديدة للكورال والأوركسترا • وشجعت جمعيات الترتيل والحفلات الموسيقية صغار الملحنين الذين أجروا تجارب فى آلات الفرق وفى الايقاعات المتقاطعة للأراجيز ، وموسيقى الترتيل الروائية ، والسمفونية والأوبرا • ومن بين هؤلاء نجح بنيامين برتن Benjamin Britten (١٩١٣ ـ) بصفة خاصة ، فى استغلال الموهبة الانجليزية التقليدية ، موهبة اللحن •

ولم يكن الكتاب أقل من المصورين والموسيقيين احساسا بالحاجة الى أشكال جديدة فحاولوا الاهتداء الى سبل للتخلص من التقاليد والدلالات التقليدية ، والتعبير عن أعماق شعورية جديدة لم تكن قد اكتشفت من قبل ، واحتاجو فى محاولتهم هذه الى أدوات تعينهم على ارتياد آفاق غير عقلانية • وحلل مارسل بروست ، فى بحثه عن الهوية فى الذاكرة أجزاء من نموذج وجدانى ، سيظهر كثيرا فيما بعد ، كلما تكرر موضوعه الأساسى • وحاول الشعراء كتابة الشعر الحر ، والتمسوا فى اللغة ذاتها امكانات عديدة حية ، اما بتجريد شعرهم من الزخارف اللفظية التى تحمل الصورة الدقيقة ، أو البحث عن مقابلات جديدة واستخدامها كرموز خاصة تهدف الى التأثير الموسيقى أكثر مما تهدف الى المعنى • وألح الكتاب الروائيون والشعراء الرمزيون ، مثلهم فى ذلك مثل المصورين ـ على أنه طالما لم يكن ثمة واقع أو حقيقة الا ما تفسره مدركاتهم ؛ فان شكل القصة أو القصيدة هو الواقع والحقيقة ، وكانوا أيضا يمثلون اتجاه « الفن للفن » • كما هو واضح فى أعمال بول فاليرى Paul Valéry (١٨٧١ ـ ١٩٤٥) ومارسل بروست ، ووليم بتلر ييتس William Butler Yeats (١٨٦٥ ـ ١٩٣٩) ورينر ماريا ريلك Rainer Maria Rilke (١٨٧٥ ـ ١٩٢٦) •

وارتاد الفنانون مختلف المجالات ، وهم مقتنعون بوحدة الفنون ، ارتادوا معا ميادين الترابط بينها • فصاغ الموسيقيون أعمال الشعراء الرمزيين بالموسيقى ، على حين أوضح المصورون النصوص • وصمم كثير من المصورين التكعيبيين « ديكور » باليه دياجليف. وظلت جماهير المشاهدين لأعمال الفنانين حتى الحرب العالمية الأولى أساسا ، كما كانت فى أخريات القرن التاسع عشر • واستمرت علاقة الفنانين بهم قائمة على الارتباط المادى أو المالى بين الفنان المنعزل وبين فرقة الموسيقى المتوسطة الحال ورواد المسرح وزوار المتحف الى جانب من يشترون الصور المعلقة على الحوامل والكتب •

أما الفرق الموسيقية الكبيرة فى عواصم أوربا ، التى نظمت لتقدم للجمهور موسيقى جادة تقليدية الى درجة كبيرة ، فقد اتجهت الى تقرير برامج موسيقية كانت بالفعل معروفة ومقبولة • وكثير من الذين شهدوا هذه البرامج انما شهدوها على أنها لون من الطقوس أخذوا أنفسهم به ، دون أن يعكر صفوهم أى أمر مزعج • وكان على مدير الفرقة الذى برز على أنه من أهم الشخصيات فى تشكيل الموسيقى ، الى حد ما فى تشكيل الموسيقار الهاوى ـ أن يحدد نوع الموسيقى الذى يمكن عزفه •

واهتم بعض مديرى الفرق بالموسيقى الجديدة ، فكانوا يكلفون من يؤلفها أو يجددون بعض القطع التى يعزفونها بين الحين والحين وقد تحصنوا ببعض القطع الأسلم عاقبة • ولكنهم عودوا الجمهور يوما بعد يوم على أصوات أكثر جدية • واستخدمت الجمعيات الكورالية فى المدن، وفرق الترتيل فى الكنائس والحفلات الموسيقية ـ استخدمت هذه كلها الموسيقى الجديدة فى حدود ضيقة متشابهة ، ولكنها كانت بمثابة منفذ وحافز • ولكن الصعوبة فى تطوير مستمعيهم وفى كسب معاش يقيم أودهم أزعجت الملحنين الرواد ، حين لم تعد تظللهم رعاية الكنيسة والبلاط • ولم يبدأ عزف موسيقى بارتوك على نطاق واسع الا بعد وفاته• ولم يكتسب شونبرج شعبية قط ، على الرغم من تعاظم أثر نظرياته بين شباب الملحنين •

وكان المصورون والمثالون فى وضع أشق من ذلك ، لأن الطبقة الوسطى التى كانت تستطيع ابتياع الأعمال الأصلية تطلبت لجدران منازلهم صورا يسهل ادراك مضامينها وتفى بغرض الزينة ، وتسر الناظرين اليها • ولكن لا نظرة الفنانين الى الحياة ولا تجاربهم مع الأشكال، أوفت بهذه المتطلبات • ولو أن رسم صور الأشخاص ظل يزدهر فى المستويات التى هى أكثر ثراء فى المجتمع حيث كان اقتناء صور أشخاص

الأسرة رمزا للتباهى بالثراء الطارىء أو تكريما للشخصيات العامة ، فان التصوير الفوتوغرافى الحديث جعل رسم صور الأشخاص أقل ضرورة للمحافظة على الشبه أى للدقة فى ابراز الملامح الحقيقية • وفى المبانى التى شيدت وفقا للقواعد الوظيفية أو العضوية وضعف معالم الزخرفة التى كانت توضع من قبل عن طريق رسوم الجدران والنحت، نقول وضعت هذه المعالم حيث أمكن استخدام مواد البناء نفسها فى صنعها • وكانت الكنائس تقلد الطرز القديمة الى أبعد حد • منسجمة فى ذلك مع التقاليد والذوق المصطلح عليه •

ومن ثم أصبح رسم الصور والنحت الحر شيئا شخصيا بالنسبة للفنان ، أحس فيه بالحرية فى أن يقول ما يكتشف من الحقيقة والواقع• ولم يكن جمهوره ماثلا أمامه وهو يعمل ، كما أن هذا الجمهور لم يكن يعنيه فى شىء • وكانت المتاحف أو المجموعات الخاصة بمثابة مستودعات أساسية لأعماله • وكانت الصالونات وتجار القطع الفنية هم الوسطاء بين الفنان والمـــالك • واقتبس بعض محـــدثى الثراء تقليد الخبرة الأرستقراطى ، كهواية من ناحية ، وكعلامة على النجاح والتوفيق من ناحية أخرى • وبدأت بعض المتاحف فى عرض وفى شراء الأعمال الجديدة لفنانين معاصرين • وفى هذا النطاق أو المجال الخاص بات الفن ضربا من الطقوس لذاته فقط • وبات المتحف مثوى تدخر فيه الأعمال ، وبات الفنان باحثا منصرفا الى البحث ، لا يتجه الا حيث يقوده وحيه الباطن •

أما الكتاب فقد أبقوا من جانبهم على علاقة مباشرة بشكل أكبر ، مع من قرأوا مؤلفاتهم أو رأوها ، ومن القراء ورواد المسرح من الطبقة الوسطى الذين رأوا حياتهم الخاصة وقد رسمت وفصل القول فيهـــا تفصيلا • وصعق الجمهور أول الأمر بظهور برنارد شو ، وحاروا فى أمره : أيعتبرونه مهرجا أو رسولا نبيا ! ولكنه أصبح يوما بعد يوم مألوفا لديهم • وجفل جمهور القراء فى البداية من كشف الأستار عن النزعات الجنسية على أى مستوى جديد ، ولكنه عاد فتقبلها ، واحتجوا على الشعر المرسل ، كما احتجوا على الحب المكشوف ، ولكنهم كانوا يفقدون الاحساس بالثقـــة فى صواب موقفهم هم أنفسهم ، وفى خير مجتمعهم ، وكانوا مستعدين للاستجابة فى رضا ، بل وفى لهفة الى ما كان على الكتاب أن يقدموه من كتابات تتسم بالتشهير والتجريد وتتجلى فيها الفراسة والحصافة •

وثمة صلة تزايدت أهميتهـــا بين جمهور القراء والمســـتمعين

والمشاهدين ، صلة أوجدها النقاد الذين ملأت كتاباتهم أعمدة كثير من الصحف الجديدة المخصصة للفنون ، كما ظهرت بشكل متزايد فى صحف الرأى والصحافة اليومية • وكانت أحكام النقاد تعنى عند الفنان الفرق بين الرضا مع الوعد بدخل فى الحال أو فى المستقبل ، وبين الفشل والخيبة • تعلم الجمهور المستقل الرأى الذى هو أقل ثقافة أن يسترشد بآرائهم ، ولكن الفنانين وجدوا أنهم (أى النقاد) فى بعض الأحيان قساة القلوب لا يرحمون ، وأنهم لا يحسنون ادراك الأشياء • ولقد ألف شونبيرج ذات مرة جمعية جديدة لفرق الموسيقى ، يجب أن توصد أبوابها فى وجه الصحفيين •

٣ ـ سنوات العشرينات وما بعدها

أنهت الحرب العالمية الأولى نهاية مؤلمة ، فترة التجريب الخلاق فى الفنون ، وقضت على الأمل فى التجديد الاجتماعى مما استهل به القرن العشرون • لقد هزت هذه الحرب كيان المجتمع الأوربى ، وسخرت مما بقى من القيم التقليدية ، ومزقت جماعات الفنانين والكتاب الموسيقيين الذين كانوا قد عرف بعضهم بعضا ، وعمل بعضهم مع بعض • وعلى الرغم من أن باريس ظلت مغناطيسا يجذب الفنانين والكتاب الى شاطئها الأيسر ، فان صورة «مدينة النـور» خبا على مر الأيام ضوؤها • ومنذ الحرب العالمية الأولى فصاعدا أحس الفنانون والكتاب الأوربيون أنهم قد أخذت بخناقهم أزمة ثانية ، وأنهـم ورثة مجتمع مريض ، وأنهم غير واثقين من طبيعة الانسان ، ولكن واجههم برهان مخيف على اللاعقلانية فى هـذه الطبيعة •

أما فى خارج أوربا ، وعلى الأخص فى الأمريكتين الشـمالية والجنوبية ـ وهى البلاد التى ظلت لعهد طويل عالة على غيرها من الناحية الثقافية بعد الحصول على استقلالها السياسى ، فى هذه السنوات فان هذه البلاد طرحت نير الاستعمار الثقافى • ذلك أن هزة الحرب والأزمة الأوربية أثارتا فى الولايات المتحدة ودول أمريكا اللاتينية نزعات كانت آنذاك بالفعل كامنة فيها ، لترتاد ثروات أرضها ، وشعبها وتقاليدها التاريخية وتعبر عنها وعن مزايا ثقافاتها القومية التى بدأ يبزغ نجمها • أما الاتحاد السوفيتى الذى وطد العزم على أن يبنى بدوره مجتمعا جديدا فقد حشد الكتاب والفنانين بمثابة عمال يعاونون فى انجاز هذه المهمة ، وعلى أساس الفكرة الماركسية اللينينية عن المجتمع ،طور الاتحاد السوفيتى

مبادیء الواقعية الاشتراكية لتكون رائدة فى هذا العمل ، وانتهى الأمر بما كان من تطور ثقافى بشكل أو بآخر ، حتى الحرب ، الى أن يصبح سلسلة من تطورات قومية متقاربة ، ولكنها متميزة اكتسبت فى الخمسينات صفات متباينة تباينا ملموسا ٠

١ ـ أوربا الغربية ٠

١ ـ أزمة الثقافة الغربية

ان أبرز ما نلحظه فى أوربا الغربية فى العشرينات وما بعدها هو القلق وعدم الثقة الى حد بعيد ٠ ان قليلا من الكتاب والفنانين ـ فيما خلا أولئك الذين وقفوا أنفسهم على العمارة الجديدة أو نشر المعلومات ، أو بعض أشكال الترفيه العام ـ شقوا طريقهم ليتعلقوا تعلقا ايجابيا بتيارات الحياة الحديثة ، ولكنهم فى تعبيرهم عن الصراع أو العبث أو الفوضى ، غالبا ما جهروا بالخلل والهموم التى انتابت معاصريهم ٠ ومحت أمانتهم الأمجاد والدعائم المصطنعة ، ومهدت الأرض لنمو جديد ٠

وبدت هجمات الفنانين فيما قبل الحرب على التقاليد والأعراف ـ تلك الهجمات التى كانت تبدو جريئة جذرية ـ بدت الآن وديعة هينة لينة ، أمام التغيير العنيف الذى أتت به الحرب ، كما باتت أشكالهم الجديدة مقبولة ٠ بل مألوفة ـ بل ان الحرب كانت الآن أمامهم ليفسروها ٠ وحتى منذ اللحظة الأولى لنشوب الحرب احتج كاتب روائى مثل رومان رولان Romain Rolland ١٨٦٦ ـ ١٩٤٤ عليها ، فى سلسلة مقالات نشرت فى ١٩١٥ Au dessus de la Melée « فيما وراء الصراع » ٠ وفى شرح هنرى بابيس Henri Babusse ١٨٣٤ ـ ١٩٣٥) عملية الحرب تشريحا ، فى Le Feu النار ، وروع قراءه بما أظهرهم عليه من رائحة الدمار فيها ٠ وفى السنوات العشر التى تلت الحرب ظهرت روايات ومسرحيات وقصائد مبنية على الكرامة العتيدة للجندى العادى ، أبرزت للعيان انتهاك حرمة القيم الانسانية فى حرب الخنادق ، وثارت ضد انفصام الارادة فى رجال يفترض فيهم التحضر ، يشتغلون بالحرب (أرنولد زويج Arnold Zweig) ١٨٨٧ The Case of Sergent Grischa وانتشرت على ألسنة الناس كتعليقات ساخرة تهكمية على ما استهلكته أو تكلفته الحرب من البشر عناوين مثل « كل شيء هادیء فی

الميدان الغربى » : أريك ماريا ريماك ١٩٢٩ (أ) ، « ثمن المجد » : مكسويل أندرسن ولورنس ستالنج ١٩٢٤ (ب) ، نهاية الرحلة : روبرت مدريك شريف ١٩٢٩ (جـ) وداعا أيها السلاح ارنست همنجواى ١٩٢٨ (د) ٠

وفى السنين العشر التى أعقبت الحرب استخدم كثير من تجارب ما قبل الحرب فى التعبير على نطاق واسع ــ فى العمارة ، وفى انشـــاء مجـلات أدبية وفى ازدهار النقد ٠ وفى ظهـور ســـيل من الروايات والمسرحيات ، وفى الأعمال الناضجة التى أنتجها بعض مشاهير الملحنين والمصورين الذين ظهروا فى السنوات العشر السابقة للحرب ٠ ولم تعد حرية التجريب منفذا ، بل شرطا كاملا الى حد أنها تترك الفنان فى حالة من الفوضى الفعلية ، يستوى فيها عبء الحرية مع قيود التقاليد ، فى أنهما أمران أحلاهما مر لا يحتمل ٠

ومهما تضمن انفجـار التعبير من روح التوجيـه فى الثـلاثينات والأربعينات من هذا القرن ، فقد عادت فانهارت بانهيار الاقتصاديات الرأسمالية ، وقيام الدول الاستبدادية المحتكرة لجميع الموارد ، وويلات الحرب العالمية الثانية وما صحبها من زعزعة وتقويض ٠ وانخرط الكتاب والفنانون فى عداد الكم المهمل من المتعطلين أو اللاجئين من الارهاب النازى أو الدكتاتورية الايطالية والأسبانية ، فوجدوا أن المجتمع الذى واجهوه يزداد فيه الاضطراب والارتبـاك فلا يحتمل ، وأن وحشتهم أو عزلتهم فيه تزداد مع الأيام ٠ كما أن أصوات أكثر فأكثر من كتاب أوربا الغربية وفنانيها باتت أصواتا من المنفى ٠ وأضاف تهديد عصر الذرة الرهيب بعد الحرب العالمية الثانية دليلا جديدا على الفوضى والوحشية والجنون ، وازداد كل هذا مع الأيام تفاقما وحدة ٠

١ ــ **مرض المجتمع** ٠ وكلما سرح الكتاب والفنانون أبصارهم فى العالم المحيط بهم ، رأوا فيه مجتمعا مريضا من أساسه ٠ وارتضى كثيرون منهـم قول ســبنجلر المأثور من أنهم انما يشـهدون « انحـلال الغرب » The Decline of the West (١٩١٨ ــ ١٩٢٢) ، لقد كتبوا عن الحرب روايات ومسرحيات نزعت عنها أمجادها ، وأى عقل أو منطق فيها ،

(أ) Erich Maria Remarque : All Quiet on the Western Front

(ب) Maxwell Anderson and Lawrence Stallings : What Price Glory ?

(جـ) Robert Cedric Sherriff : Journey's End

(د) Ernest Hemingway : FareWell to Arms

وتركوها مجرد عدوان عقيم على الكرامة الانسانيه كما كتبوا سير نفر من عظماء الرجال أبرزوا فيها أخص تفاصيل حياتهم وصفاتهم البشرية غاية البشرية ، ومواطن الضعف فيهم ٠ (اميل لدفيج ١٨٨١ ــ ١٩١٨ ، ليتون ستراتشى ١٨٨٠ ــ ١٩٣٢) ٠ ولما نبذوا الافتراض الذى كان قد ذهب اليه وعبر عنه كتاب مثل برنارد شو ٠ وهـ ٠ ح ٠ ولز ٠ من أن « الرجل المتعلم يمكنه أن يصلح مجتمعه » ، فانهم رسموا للانسان فى خذلانه ويأسه ، صورة تدعو الى أعمق الأسى والاشفاق ، كما فعل Kathe Kollwitz (١٨٦٧ ــ ١٩٤٥ لوحة ٢٨) أو مثل جورج جروس George Grosz ١٨٩٣ ــ ؟ الذى صور ، دون شفقة أو رحمة ، قسوة الانسان ضد أخيه الانسان ، وأوسع المجتمع نقدا وتجريحا فى حنق وغضب واحتقار ، وفى شىء من الحطة ٠ وخيبة الأمل ٠

وهاجموا تفتيت حياة المدينة والخلل الذى انتابها ، وأظهروا أن الانتاج الواسع والآلة انما يقضيان على المهارة ويخضعان العمال الى نظام مميت غير طبيعى يحول الفرد الى مجرد « انسان آلى » (كارل تشابك Karel Capek ١٨٩٠ ــ ١٩٣٨ .R.U.R ١٩٢٠ » ٠ ولقد سددوا ضرباتهم وسهامهم الى الطبقة العليا الزائفة والمجتمع البرجوازى الراضى عن نفسه (مثل الدس هكسلى ١٨٩٤ Chrome Yellow ١٩٢١، جاكوب وزرمان Der Fall Maurizeus Gacob Wassermann ١٩٢٨ ، فرنسوا مورياك Thérèse Desquerproux François Mauriac ١٩٢٧ ، ولقد نظروا فى سخرية وجزع الى مطامح « العالم الجميل الجديد » (الدس هكسلى ١٩٣٢) الذى فتح أبواب العلم على مصاريعها ٠ وعن ت ٠ س اليوت T.S. Eliot ١٨٨٨ أخذوا الاصطلاح الذى دمغ فيه النظر الثقافى بأسره ، ألا وهو « الأرض الخراب The Waste Land ١٩٢٢) ٠ واختار توماس مان ، بشكل رمزى فى عبارته الخالدة عن مرض المجتمع الأوربى وعلته ، اختار مصلحة للسل بمثابة مجال يجرى فيه تشخيصه ، ويشير الى شخصية المهندس المادى الذى لا يستشعر العطف وكأنه المستبد المنتظر ظهوره فى المستقبل The Magic Mountain ١٩٢٢ ٠

وأحسن كثير من الفنانين والكتاب بأنهم مهددون بوسائل الاتصال بالجماهير والأعلام ــ الراديو ، الصور المتحركة ، المواصلات السلكية واللاسلكية والتسجيل ، والصحافة الشعبية تلك التى خلقت جماهير جديدة لا يحصيها العد من المستمعين والقراء والنظارة ، وحطمت الحدود بين الفنون الجادة والفنون الشعبية ٠ واتفقوا مع الفيلسوف الثقافى

الأسبانى جوزيه أورتيجاى جاسى Ortega y Gasset ١٨٨٣ –) الذى رأى انهم انما واجهوا ثورة الجماهير A Revolt of the Masses ١٩٢٩ ، وذهب الى أن الجماهير انما استطاعت الهبوط بالذوق، والنزول بالفنون عن المستويات التى تطلبتها الصفوة الممتازة من الجمهور فى الماضى · وقد لخص الروائى الألمانى أرنست تولر Ernest Toller (١٨٩٣ – ١٩٢٩) ورطة الانسان فى روايته « الانسان والجماهير Man and the Masses ١٩٢٩ ، حيث طغى فيها دفع الجماهير نحو السلطة وضراوة الثورة على القيم الفردية الانسانية التى حاولت المرأة الرمزية الدفاع عنها ، وحيث وقف فيها كل من الفرد والجمهور ضد المجتمع القائم ·

٢ – **البحث النفسى :** ولما ووجه الفنانون والكتاب هكذا ، بتزعزع الثقة واللامعقولية ، وبهذا الاحساس المرهق بمرض المجتمع ، وبالتهديد بأن هذه الجماهير الناشئة قد تقلب دنياهم رأسا على عقب ، جهدوا فى لهفة وقلق بل أحيانا فى يأس واستماتة فى البحث عن معنى للحيـاة · وكان الفنان ، فى التقليد القديم ، قد أبرز دائما بحثه عن نظرة متكاملة لشخصية الانسان وهويته ومكانه فى الكون ، وللقيم الاجتماعية التى أقام عليها ما قدر له فى الحياة ، أما الآن فقد تعاظم مطلبه بشكل مثير للأعصاب ، فتشعبت أمامه الطرق ·

ان انتشار آراء فرويد ، تلك التى أصبحت جزءا من الحياة العقلية فى العشرينات – أثار بحثا عميقا عن الطبيعة الباطنية فى الانسان · وعلى الرغم من أن البعـض – مثل د · هـ · لورنس – رفضـوا آراء فرويد ، وحاولوا أن يحلوا محلها استقصاء علميا للوجدان ، فان معظم الكتاب والفنانين استخدموا أفكاره كما فهموها – فى تقوية نزعتهم الى التماس الحقيقة فى الأعماق النفسية ، ولتركيز بحثهم فى تشـعبات الجنس ·

وكان فرويد نفسه قد حاول أن يأتى باستقصاء وتحليل عقليين يتصلان بالسلوك اللامعقول للانسان ، وأن يجد من الوسائل مايعيد به توجيه الدوافع اللامعقولة · وكانت نظرته الى « الجنس » بوصـفه دافعا أساسيا – أوسع وأعم من المعنى الجسدى (المادى) الضيق للكلمة · ولكن الناس فى مجموعهم ومعظم الفنانين والكتاب لم يأخذوا عن فرويد الا اكتشافه لسـلوك اللامعقول ، ولم يأخذوا عنه تناوله المعقول له ،

وبحثوا عن أساس التصرف البشرى ، وتفنن الانسان فى سعيه نحو الاشباع المادى للبواعث الجنسية ٠

وهكذا واصل الفنانون والكتاب فى العشرينات وما بعدها ٠ استقصاء علم النفس للجنس ، واظهار كوامنه الى أعماق أبعد ، وقد كان فى عشرات السنين السابقة جزءا من البحث عن الواقع والحقيقة ٠ وعلى حين كانت الأعمال والمؤلفات السابقة قد نزعت قناع الرقة والكياسه ، وكشفتعن المجتمع الذى يخفى نزواته وشهواته تحت أستار نظام الدعارة والبغاء ، وهاجمت الزواج التقليدى وأبرزت حالة الخداع والتمويه والتوتر الداخلى فى الأسرة البرجوازية التى صورت على أنها عدو للحب والفن ، فقد بقيت هذه كلها بصفة عامة فى طبيعة التفسيرات والتعليقات الاجتماعية ، على الرغم من أنها غالبا ما غلفت فى مصطلحات نفسية أو سيكولوجية ٠

وبتأثير فرويد ، حاولت المدرسة السيكولوجية ، فى الرواية والمسرحية والرسم ، أن تستوحى الطبقات العميقة من التجربة ، وبخاصة الاحباطات الناشئة عن الكبت فى الطفولة الأولى ٠ وحاولت مدرسة يونج أحد تلاميذ فرويد ، أن تستوحى الأنماط الكبرى المتأصلة فى ذاكرة الجنس البشرى ٠ فالصراع العائلى ، وبخاصة صراع الأب والابن ، قد تناولته الأعمال الفنية مرارا وتكرارا ، على أساس « عقد أوديب » ، أما باعادة صياغة الأسطورة اليونانية على نحو عصرى (كما فعل جان بول سارتر) ، أو بعرض متنكر فى ثوب العصر لحب الابن لأمه ، ورغبته فى قتل أبيه (كما فعل أوجين أونيل ١٨٨٨ – ١٩٥٣) ٠ وكان جيمس جويس (١٨٨٢ – ١٩٤١) فذا فى تطرفه وموهبته بين الكتاب الكثيرين الذين صوروا العلاقة الجسدية بين الرجل والمرأة فى أدق تفاصيلها ، ووصلوا بين هذا الواقع الجنسى والشخصية الكاملة لبطل الرواية ٠ أما بروست وجيد وغيرهما ، فقد طرقوا فى كتاباتهم موضوع الشذوذ الجنسى ، حتى بات من المألوف على نطاق واسع علاج هذا الموضوع الذى كان محرما من قبل ٠ وكان توكيد الحافز الجنسى ، أو الانشغال به ، يشيع فى كثير من لوحات بيكاسو ، ومن تأثروا به ، وهم كثيرون ٠ وقدم ألبن برج Alban Berg فى الأوبرا التى ألفها « Wozzek » ١٩٢٣ لمستمعيه احساسا مباشرا بالغيرة الهوجاء ، اذ استخدم لها بناء شبيها بالتحليل النفسى ، فى عرض حالة طبيب عسكرى وضابط يعاملان رجلا ساذجا على أنه مريض ، ويكشفان عما به من مشاعر القلق والاحباط ، وامكانات عدوانية ، حتى تدفع به الغيرة الى قتل زوجته واغراق نفسه ٠

أما الدادائيون (١) Dadaists ١٩١٦ فقد اختاروا هذا الاسم عنوانا عليهم ، لأنه يعبر عن الاحساس بخلو الحياة من المعنى ، على نحو غير معقول • وكان أندريه بريتون André Breton (١٨٩٦ ـ •) زعيم الحركة السريالية التى جاءت بعد الدادائية ، قد قرأ كتاب فرويد ، وهو لا يزال يدرس الطب ، فرأى التشـابه بين مكتشفات التحليـل النفسى والتغييرات الفوضـوية التى يسـتخدمها الدادائيـون • وفطن الى امكان استخدام الترابط العفوى للصور لتحرير الروح الانسانية •

٣ ـ البحث فى حياة الآخرين : سـاق الجد فى البحث عن معنى الحياة بعض الكتاب والفنانين الى أن ينظروا فى حياة أنماط مختلفة من الناس فى أماكن مختلفة ، وطبقات متباينة من المجتمع ، ممن تباينت ظروفهم بعضهم عن بعض ، فى حقول النرويج ، وريف بولنده ، ومزارع الزيتون فى أسبانيا وتلال صقلية ، والمدن الصناعية مثل العمال ورجال الأعمال وأرباب المهن ، وفى مناطق الصراع الثقافى والبقاع الواقعة تحت وطأة التغيير الاجتماعى ، وفى المجتمعات البدائية وغيرها ، مما كان الغرب غافلا عنها ، ووجد كثيرون فى الحياة التى أرتادوها وفتشـوا فيهـا خيبة وغباء وتفاهة وحمقا وحقارة ، على حين لحظ آخرون كرامة أصيلة وحيوية وتعاطفا • ولكن ما أقل من عنى بدراسة المخيلة أو الرؤى أو الشخصية عند أكثر العناصر نشـاطا فى المجتمع الحديث ، أعنى العلماء والمهندسـين ورجال الصناعة وزعماء العمال والساسة المحدثين •

وبدأ نفر قليل من الروائيين ينظرون فى فطنة ملهمة وخيال عطوف الى تصارع الثقافات والى المأساة البشرية المحتومة التى كانت نذير شؤم بسقوط امبراطوريات القرن التاسـع عشر ، مثـل جوزيف كنراد فى

---

(١) « اللاشىء هو كل شىء » ، هذه هى النتيجة التى استخلصها نفر من الفنانين الألمان أطلق عليهم هذا الاسم ، فى الحرب العالمية الأولى ، حين استبد اليأس بالقلوب ، وكانت الحرب قد جن جنونها ، فانطلقت مسعورة تلتهم بنى البشر وتدك بمعاولهـا الوحشية كل ما كانوا يعتزون به من قيم سامية ، وكل ما كانوا قد شيدوه بكدهم وجهدهم من صروح شامخة ، فعمد الفنانون الى خلق فن ينقض الفن Anti-art ، ليناظر هذا الخراب والدمار ، تتألف صوره من خرق بالية وشظايا أخشاب وأزرار مهشمة وفتائل من الخيط وتذاكر ترام ممزقة وغيرها من صنوف النفايات وكانوا يلصقون هذا الحطام على لوحة أو ينصبونه على قاعدة كالتماثيل • ثم يقدمونها للملأ فى وقار مفتعل على أنها من آيات الفن الرفيع • أما « دادا Dada » فهى لفظة يصيح بها الاطفال الفرنسيون أحيانا اشارة الى حصان صغير من الخشب • (قصة الفن الحديث • تعريب رمسيس يونان ، فى سلسلة الفكر المعاصر ـ القاهرة ١٩٦٠ ـ الترجمة) •

قلب الظلام Heart of Darkness ١٩٠٩) ، حيث حل الدمار بالرجل الأبيض فى أفريقية ، و أ ٠ م ٠ فورستر (١٨٧٩ ــ) فى « الطريق الى الهند A Passage to India ١٩٢٤) ، وأندريه مالرو (١٩٠١ ــ) فى « الصوت الملكى La Voie Royale (١٩٣٠) وذهب مالرو الى حد أنه صور الصراع الثورى فى الصين فى «الحالة الانسانية La Condition Humaine (١٩٣٣) ٠ ولحظ جويس كارى Joyce Car ١٨٨٨ ــ ١٩٥٧) صراعات شبيهة بهذه فى أفريقية فى كتابه Mister Johnson (١٩٣٩) ٠

حين أبرز الركود الاقتصادى فى الثلاثينات الرأسمالية فى وضع واضح من الانهيار وحين هدد قيام الدول الاستبدادية كل الحريات اعتقد كثير من الكتاب والفنانين أنه ليس أمامهم من سبيل الا أن يختاروا بين الفاشية والشيوعية ٠ واختارت طائفة قليلة جدا منهم الفاشية الا من أكرهوا على الرضا والتسليم ٠ واختار نفر منهم الشيوعية ، أو على الأقل تعاطفوا معها ، أما بعضهم مثل اجنازيو سيلون Ignazio Silone (١٩٠٠ فى ايطاليا (Fontamara ١٩٣٠) ، وأنا سيجرز Anna Seghers (١٩٠٠ ــ) فى Der Aufstand der Fischer von Sanket Barbara فقد أصبحوا شيوعيين عن اقتناع ٠ ولم تكن قلة من المؤلفين والصحفيين البارزين فى ألمانيا هى التى وقفت ضــد الفاشية ، اما لأنهم عرفوا فيهـا عدوا للانســانية والثقافة فحاربوها ، كما فعل كارل فون أســتزكى Carl von Assietzky وكيرت تخولسكى Kurt Tucholsky فى Weltbuhne واما لأن استيلاء هتلر على السلطة وقع عليهم وقوع الصاعقة ، وأدى بهم الى الهجرة ٠ وكانت روايات ليون فيختواجنر Lion Feuchtwagner (١٨٨٤ ــ ١٩٥٨) Erfolg ١٩٣٠ Die Geschwister Oppenheim تنم عن هجوم على النظام ٠ وكتب ستيفان زويج Stefan Zweig ١٨٨١ ــ ١٩٤٢) وهو ممثل نموذجى ، للصفوة المفكرة فى فيينا قبل الحرب ، سلسلة من الروايات التاريخية بمثابة تأملات فى التـطورات المعاصرة Fouché ١٩٣١ Castello gegen Calvin ١٩٣٦) ٠ ونشرت أنا سيجرز وهى لاجئة فى المكسيك فى الحرب العظمى الثانية حكاية مفزعة عن الهرب من معسكر الاعتقال « Das Sieble Kreuz ١٩٤٧ (١٥) ٠

أما الذين مالوا الى الشيوعية ، فقد فعلوا ذلك من ناحية ، لأنها بدت الطريق الذى يجعلهــم أكثر التصــاقا بالجماهير التى أحســوا بأنها ستكون أكثر واقعية من طبقتهم الوسطى التى احتقروها ، بالاضافة الى أنه قد بدا أنها ستقدم بديلا عن الرأسمالية البرجوازية ، ومن الجائز أن

يجد فيها المرء أساسا لعلاقات أكثر انسانية مع رفاقه · ولكن نفرا من هؤلاء الكتاب والفنانين تبددت أوهامهم وانقضت آمالهم حين اكتشفوا الوسائل البوليسية فى دولة ستالين ورأوا فى عمليات التطهير السوفييتية فى أواسط الثلاثينات وسائل جديدة لتحطيم الدولة للروح الانسانية ، واخضاع الفرد للسلطة مثل The God That Failed لآرثر كوستلر Arthur Koestler واجنازيوسيلون ، وريتشارد ريث . وأندريه جيد ، ولويس فيشر ، وستيفن سبندر ، وقد نشرها ريتشارد هـ · س كروسمان ١٩٥٠ · (١٦)

٤ ـ **البحث عن الجذور** : كان بعضهم يأمل فى العثور ـ عند تجديد التقاليد أو العودة اليها ـ على اجابات لبحثهم القلق · وما أن نزعوا عن أنفسهم قيود الماضى القريب ، حتى وصلوا الى الأساس الثقافى بحثا وراء الجذور · وكان هذا يعنى فى نظر البعض رجعة الى الدين · وأعرض الشاعران ت · س · اليوت ، و · هـ · أودن W.H. Auden ١٩٠٧ ـ) عن « الأرض الخراب » Waste Land ، ووجدا بعض المعنى فى الكنيسة الانجليزية الكاثوليكية والتقاليد المرتبطة بها · وارتد الروائى النرويجى سيجريد اندست Sigrid Undset ١٨٨٢ ـ ١٩٤٩) الى الكثلكة ، وكتب بحرارة عن حياة العصور الوسطى ، ١٩٢٠ ـ ١٩٢٢ ، كما تزعم الكاتب الفرنسى جاك ماريتان Jacques Maritain ١٨٨٢ ـ) وهو مرتد أيضا ـ شرح القيم التى سادت المجتمع المسيحى فى العصور الوسطى ، وكان من أبرز من قاموا بهذا العمل ·

وتضمن البحث عن الجذور لدى آخرين ارتياد الثقافة الشعبية ، وأدى الاهتمام بالأغانى الشعبية التى كان لها تأثيرها على الملحنين فى فترة الرومانسية الأولى ، وكان جزءا من نمو الحركات القومية ـ أدى الى عملية جمع على نطاق واسع ، والى تأسيس جمعيات الأغانى الشعبية ، والى توفر بعض الملحنين مثل بارتوك وفوجان على البحث الدقيق عن هذه الأغانى الشعبية · ورأى كثيرون ـ وبخاصة فى فرنسا ـ أن هذا يعنى تجديد التماثل مع التقاليد القديمة فى اليونان وروما (جان جيرودو Jean Giraudoux ١٨٨٢ ـ ١٩٤٤ Tiger at the Gates واندريه جيد : « Theseus ١٩٤٦) · وتحول سترافنسكى من الموضوع والايقاع البدائيين فى Le Sacre du Printemps الى الأساطير القديمة فى Persephone ١٩٤٧ و « Orpheus ١٩٤٨ · وعثر شونبرج على الأصول فى التقليد اليهودى القديم ، وخلف وراءه عمله الأخير الأوبرا التى لم تكمل « موسى وهرون

Moses and Aaron (توفى ١٩٥١) • واتجه توماس مان بالمثـل بعد تشريح المجتمع الأوربى ، الى قصـة يوسف اليهودية ، ادراكا منـه بأن استقصاء الماضى انما هو بحث عن الانسان فى الحاضر ، لأن « جوهر الحياة هو الوجود » (يوسف واخوته Joseph and his Brothers ١٩٣٤ •

ان أولئك الذين أعادوا امعان النظر فى الماضى بغية العثور على شكل حتى يستطيعون التعلق به أحيانا ، لم يجدوا الا شذرات وفتاتا عبروا عنها فى لهف زائد ، ولكنهم لم يستطيعوا صياغتها فى كل ذى معنى ، واتخذوا منها دعامة وسندا لما بقى لديهم من حطام ، كما قال ت • س اليوت • وفى بعض الأحيان أعادوا تأويل الأساطير جملة وتفصيلا فى أساليب جددت الماضى وفسرت الحاضر فى وقت معا •

٥ ــ **الوجودية** : ان البحث عن المعنى ، ذلك البحث الذى جر الكتاب والفنانين الى اتجاهات شتى أدى ببعضهم ، ممن لا يؤمنون بالله ولا يؤمنون بالعقل الى احساس أخير بالعدمية أو « البطلان » وفى رأيهم أن التصرف الوحيد الممكن يجدر أن يكون مواجهة الوجود دون خداع ذاتى » •

وكان اتجاه العقل يتطور عن طريق سلسلة من الكتاب : سورن كير كجارد ، فيودور دوستوفسكى Notes from Underground ١٨٦٤ ونيتشه ، ومارتن هدجر Heidegger • والتمس فرانز كافكا Kafka صيغا أدبية جديدة ، كما التمسها مؤخرا جان بول سارتر وألبرت كامى (١٩٣١ ــ ١٩٦٠) ، وهما من أقطاب الروائيين والمسرحيين فى الأربعينات والخمسينات ، وأصبحا المفسرين الأساسيين للوجودية •

وعبر كافكا عن غموض الوجود فى « Die Verwandlung Metamorphosis التـحول ١٩١٦) • وفى مؤلفه الذى لم يكمل «Der Prozess» والمحاكمة (The Trial) ، الذى نشر بعد وفاته ، ١٩٢٥) • وأورد كافكا فى وضوح كامل فى « Metamorphosis الانفصـام العقلى عند الرجـل الذى تحول الى حشرة ، بغية ابراز المنطق فى كل موقف من المواقف • أما فى « Trial » ، فقد اتهم رجل صغير لشىء ما ، ولم يتضح له ما هو هذا الشىء ، ولم يعرف أمام أية محكمة حوكم ، وافترض أنه قد أدين ، ولكن لم يتضح له لماذا أدين ، ولكنه تقبل هذا كله على أنه أمر طبيعى ، واستمر يأكل ويحب ويقرأ الصحف ،

(*) انظر فلسفة الوجودية فى الفصل العشرين من هذه الموسوعة •

تم دعاه يوما رجلان الى ضاحية ملعونة حيث وضعا رأسه على حجر وصرعاه .

وآمن جان بول سارتر بأن الانسان « هو ما يريد ، وأنه مسئول ، وأنه ينبغى عليه أن يدرك أن طبيعته هى التى تجعله قادرا على خداع نفسه ، وصاغ فى تنسيق ونظام Etre et le néant القلق الذى أحس به آخرون كثيرون ، وعبر عنه فى سلسلة من الروايات أولها « Nausée ١٩٣٨ . وعلى النقيض من قوم كافكا . كان قوم سارتر يدركون دائما عدم معقولية وجودهم ووحشته ، وقد عبروا عن بحثهم عن كمال الحياة وامتلائها ، بوسائل غالبا ما كانت كالحة ، ولكنهم لم يكونوا خالين من الالتزامات ، لأنه كان ينبغى أن يشغلوا أنفسهم فى جد ونشاط ، على اعتبار أن هذا هو الطريق الوحيد المتاح للتحرير دون أن يدركوا معنى تصرفاتهم بأى مضمون كونى ، ولكنهم وعوا وعيا تاما كيف يصنعون شخصياتهم الفردية .

وأدت كتابات كافكا مباشرة الى تفسير كامى لحالة الانسان على أنها غير معقولة ، وأن الموقف الوحيد الممكن بازائها هو موقف التمرد الذى يدرك . ووجد كامى أن أسطورة سيسيفوس Sisyphus تلتئم مع وقتنا الحاضر ، فان الانسان المولع بحب الحياة مقضى عليه بأن يؤدى عملا لا يمكن انجازه أبد الدهر ، ولكنه فى كل مرة يبدأ فيها من جديد ، يمر فجأة بفترة من الوعى يتضح له فيها كل ما يتصل بحالة الانسان ، وفى هذا الوضوح كان عذابه ، ولكن كان فيه بالمثل أوج انتصاره . لأنه استطاع أن يحتقر مصيره فيثور ويتمرد (L'Etranger ١٩٤٢ — L'Homme Revolté ١٩٥٤) . وقد عبر فى رواياته بوقار ورصانة عن الجزع والموت والطغيان والانسجام والقدرة على التجديد . وعالجت رواية La Peste ١٩٤٧ » وحشة جماعة انتابها الطاعون ، وأناس ابتلوا بالموت بالجملة ، كما عالج النزاهة واللياقة والتأدب بين الأصدقاء ، والعمل المتسم بالاخلاص والغيرة والوعى ، مهما كان عيثا ، واحتفظ لكرامة الأفراد بأصالتها وحقيقتها .

وباتت هذه النظرة العامة الى الحياة هى النظرة المسيطرة على عدد كبير من الكتاب والفنانين فى أوربا الغربية فى أواسط القرن العشرين .

(*) فى الأساطير اليونانية ، ملك كورنثه الذى قضى عليه بأن يدحرج حجرا من أعلى الجبل ، ثم يعود به ويدحرجه ثانية وهكذا ....

وعلى الرغم من أن هذه النظرة لم تحدد أسس « الارتباط » الذى يجيز للوعى المتأمل أن يكون حرا ، فانها كانت نظرة الى الحياة تزود بالشجاعه والقوة أولئك الذين كتب لهم البقاء بعد ويلات الحرب ومعسكرات الاعتقال ، والذين يجب أن يعيشوا وهم يعلمون علم اليقين بأن الناس قد صمموا أدوات للدمار قد تحطم الحياة على الأرض وتقضى عليها . ولم تنطو هذه النظرة على فرج أو أمل ، كما أنها لم تحتو على الكفاح المثير فى المأساة « Tragedy » ولا الترفع فى « الملهاة Comedy » ولا التهكم أو الاطراء ، مما كان هدية من فنانى العصور الأخرى الى رفاقهم ومواطنيهم. وقد كانت هذه النظرة مألوفة ، وبخاصة فى فرنسا وألمانيا ، بسبب الأمانة التى حاولت أن تواجه بها الوجود بأسره .

وعلى حين اهتم الوجوديون بفوضى الوجود أرهق كتاب آخرون بترتيبه الذى جاوز الحد . ففى ١٩٤٩ صور جورج أرول George Orwell (١٩٠٣ ــ ١٩٥٠) ، عالم ١٩٨٤ على أنه عالم مفرط فى التنظيم استبدادى بالفطرة لا يمكن أن تعيش فيه حرية الروح الانسانية . ورفض بعض الشبان فى الخمسينات ، ممن ورثوا اعتراف الوجودية بالابهام والغموض وشعور أرول Orwell بالخطر من تزايد التنظيم ، تقول رفضوا أن ينضموا تحت هذا اللواء ، وأوضحوا عدم ارتباطهم بهذا وانصرافهم الى عوالمهم الخاصة وحياتهم الخاصة (١٧) .

ولم يتبن الكتاب والفنانون البريطانيون فكرة الوجوديين كاملة أو بصفة عامة ، كما فعل جيرانهم فى القارة الأوربية . وعلى الرغم من أنهم اشتركوا فى شىء كثير ، فان ضغطا شديدا ملحا من الرأفة والرحمة واحساسا بالكرامة الانسانية منعا معظم الكتاب والفنانين البريطانيين (مثل أ . م . فورستر اوجويس كارى) من مشاركة أقرانهم عبر القنال مشاركة تامة فى اللاعقلانية واللاشيئية اللتين سيطرتا على أقرانهم هؤلاء ، ذلك أن الانعطاف نحو الريف الانجليزى والشعور الحى بالماضى الموصول لم يفقدا تماما قدرتهما على تجديد الروح . لقد استطاع الملحن فوجان وليمز أن يعبر عن فظائع الحرب وتفاهتها ، ولكنه ظل كذلك قادرا على التوسل الى الأرض التى تأسو الجراح وتشفيها . ونافس بعض المصورين والمثالين البريطانيين أقرانهم فى القارة ، فى كابوس العنف الذى نبهوا اليه (فرنسيس بيكون ١٩١٠ ــ) ، وفى تجاربهم فى الشكل التجريدى (بن نيكلسون ١٨٩٤ ــ) ، ولكن كثيرين ألحوا على رؤية الطبيعة (بربارا هبورث Barbara Hepworth ١٩٠٣ ــ) ، وفى استثارة

معناها ، حتى فى تجريدهم · أما بعض الكتاب مثل فرجينيا وولف Virginia Woolf ١٨٨٢ – ١٩٤١) فقد مالوا الى التشبث ببعض الابتهاج فى بيئتهم ، على الرغم من أنها رأت الحياة على أنها سيل من مشاعر الحواس وتأثراتها ، يجرى دون هدف أو اتجاه ، فانها مع ذلك أحبت لندن بسياراتها الكبيرة الحمراء وشوارعها المكتظة ، ونظرت بعين الاجلال والاحترام الى حياة الناس الداخلية التى ارتادتها دون شفقه أو رحمة · وفى ١٩٥٦ استطاع المثـال اليهودى جاكوب ابسـتين Jacob Epstein (١٨٨٠ – ١٩٥٩) أن يبدع تمثال « المسيح فى عظمته » يحفه الجلال وهو يتألم لكـاتدرائية للانداف Llandaff فى ويلز ، كشاهد على احساس هذا المثال نفسه بالانسانية المشتركة· ان أولئك الذين كانوا يميلون – من جيل الخمسينات ، الى مشاركة القارة حكمها بأنهم كانوا يعيشون فى مجتمع مريض ، كان يسودهم شىء أقرب ما يكون الى الاشفاق والغضب ، بل الى صيحة لليقظة من جديد ، أكثر منها الى اليأس ·

ب – تطور الشكل الفنى :

ما ان جاءت العشرينات من هذا القرن حتى كانت التجارب فى مختلف الفنون قد حررت الفنانين والكتاب ، بوصفهم أصحاب حرف ، من الأشكال القديمة ، وزودتهم بأدوات للتعبير عن التعقيد والعجلة فى التجارب التى لم يتم وضوحها وجلاؤها بعد · وفى عشرات السنوات التى أعقبت ذلك استخدمت الأدوات الجديدة فى كثير من الأعمال الجديدة · وحينما ضعفت الرؤية ، ولم تبق الا التجربة ، جاءت الأعمال خفية غامضة عقيمة · ولكن حيثما أوتى الفنانون من الذكاء ما يستخدمون به مهاراتهم فى الكفاح من أجل حاجتهم الى فكرة عن العلاقة بين الفرد والكون ، وبين الفرد والمجتمع ، فانهم خرجوا بأعمال حية ، وأضافوا شيئا الى التقليد العظيم للفنون(١٨) ·

وفى الكثير الغالب لم يعد هناك اله ، أو كمال أفلاطونى ، أو حتمية «كانت» ، ولكن الفنانين واجهوا وحاولوا أن يفسروا الخلود والموت ، وضروب الحيرة والغموض فى العمليات المتغيرة فى الشباب والهرم ، والحب والبغض، والعلاقة بين ما هو فردى وما هو كونى ، والتذبذب بين الجمود والابداع، والعنف والنظام ، النور والظلام ، ووعى الانسان وادراكه لهذا كله · وأضفى الخوف والقلق والألم المبرح الذى اقترن بالوعى على التعبير نغمة

متميزة . وكثيرا ما حللت العروض غير العادية على أنها طرق لفهم أعماق ما كانوا عادة يسمونه عاديا . ولكن حيوية بعض الفنانين فى الكفاح من أجل الشكل مكنتهم من السمو فوق الفوضى وتخطيها . وحررتهم من تسلط مجتمع مميت ، وفسروا خبرتهم الشخصية على أنها نمط للكون . وكان أداء العمل الفنى ومراقبة العملية أمرين لا ينفصلان .

أما بالنسبة للفنانين ، فى مختلف ضروب الفن ، الذين أحسوا أنهم ، على الأغلب ، على غير وفاق مع العالم المحيط بهم ، وأنهم فى عزلة عن اخوانهم ، فان أشكال فنهم باتت تعبيرا قهريا عن أنفسهم . وكان من بين رسامى الحامل والمثالين بصفة خاصة ، وكذلك من بين الكتاب والموسيقيين جماعة أصبح الشكل بالنسبة لهم غاية فى ذاته ، كما أصبح « الفن للفن » هو دنيا الفنان الخاصة ، التى ربما جاز للآخرين أن ينفذوا اليها ، ولكنها كذلك الدنيا الخاصة التى لم يبذل الفنان الا جهدا يسيرا فى وصلها بالآخرين . بل ان بعضهم خلق من عدم فهم الناس طقسا من الطقوس . وكان جمهورهم عبارة عن جماعات صغيرة من الراسخين فى الفن ، ممن يقرأون مجلاتهم الصغيرة ويغشون المعارض والمعامل الخاصة .

وفى الوقت نفسه أصبحت الأشكال التى كانت ذاتية متطرفة منذ جيل مضى ، جزءا من الأسلوب العام المشترك فى التعبير ، واستخدم الفنانون التجاريون التجربة ، والتضارب السريالى ، والتبسيط والتنسيق فى البحث والتصميم الهندسى ، فى اعلاناتهم ، وفى مخازن العرض ، وفى الأثاث أو النسيج . وحتى بعض الرسوم أو الصور التى كانت مروعة مخجلة حين رسمت باتت مألوفة الى حد أنها بدت شيئا عاديا . وباتت الكتابة بأسلوب يفيض بالوعى متوقعة . وبدت ثقيلة الظل بليدة تلك الموسيقى التى لم تستخدم التنافر والمقامات الجديدة والايقاع غير المنتظم (لوحة ٦) .

(١) **الرواية** : وفى الأدب كان هذا نهاية سلسلة من ارتياد تجربة الحواس ، والترابط والذاكرة والخيال ، تلك التى كانت بدأت بروسو ، والتى كان قد حولها وردزورث وكولردج الى شعر عظيم . وكانت اللغة والرموز والاتجاه ، هى المعالم الجديدة .

وبازدياد الاهتمام بعلم النفس ، وبحل غوامض العقد الى أدق التفاصيل ، وفى مختلف ألوان التوتر فى الشعور ، أصبحت الرواية يوما بعد يوم هى الشكل الملائم ، وقد استخدمت كتعبير مباشر عن

التجربة ، وكايضاح للفلسفة ، فى وقت معا ، وتراوحت بين التفكير غير المتصل والشعرى ، وتنوعت حتى كاد أن يكون من المتعذر تحديدها ٠ وألحق بها عدد من سير الحياة والتراجم الشخصية المكتوبة بشكل يكاد يكون روائيا ٠

وفى أعمـال هنرى جيمس (١٨٤٥ ــ ١٩١٦) فى مستهل هـذا القرن ، كان المؤلف ألقوى الملاحظة لايزال يعبر عن ترابط المشـاعر الباطنة والعالم الخارجى فى فيض من الوعى ، خارج الرواية ، وفى بعض الأحيـان عن طريق شخصـيه تقوم بدور الملاحظ ٠ واحتفظت الجمـل بالتركيب التقليدى لقواعد النحو ، ولكنها كانت قد أصبحت معقدة محكمة ٠

وخطا مارسيل بروست الخطوات التالية فى روايته « البحث عن الوقت المفقود ١٩١٤ » ٠ ففى هذه الرواية أصبح الفنان هو العمل الفنى نفسه ، فالرواية كلها عبارة عن « رمز » ٠ وليس لأشخاص الرواية وجود فى ذاتهم ، بل هم نفس المشاعر التى يبثونها فى نفس المشاهد : الكاتب المريض الحبيس فى غرفته يتأمل نفسه خلال عملية الخلق الفنى ٠ وهم يمثلون رغباته ، كما تتكشف فى الحب الفاشل والفراغ الاجتماعى عند أفراد الطبقة العليا ، سواء منهم المحدثون الصـاعدون أو العريقون الهابطون ٠ وهم يتطورون بطرق معقدة متباينة كل التباين ٠ ويبدأ فى المجلد الأول باعلان كل الموضوعات الرئيسية ــ الشخصيات الرئيسية والأماكن ، ونماذج العلاقات ، وتعود هذه فى صورة مختلفة شديدة التعقيد فى المعنى ٠ وكأنما القارىء المراهق الذى تأثر بها أول مرة ، يعود الى الوقوع تحت تأثيرها فى أزمنة أخرى وأماكن أخرى ؛ فأشخاص الرواية يعرضون أمام خلفية من أسراتهم أيام الطفولة ، بما يسودها من تعاطف وقيم أخلاقية ٠ وكل هذا سيلقى الامتهان فى خلال تقدم الأحداث٠ وفى البداية نجد جملا معقدة تنطوى على تلاحم الرؤى والأحداث والشعور ، فتتخلق نماذج يشار اليها كثيرا فيما بعد ، على أنها ذكرى حية ٠ ولكن الحركة تنقطع بعد ذلك ، وتصبح الصور خشنة مفككة فى حين تتحطم النماذج بمعول الخيبة النهائية ٠

وكتب روائيون آخرون قصصا متقطعا ٠ والتمسوا الألفاظ من أجل جرسها ومعناها على حد سواء ، وعبروا عن العمل والحركة والتوتر بتحطيم تركيب الجمل بطرق شتى ، أو بمحاولة استعمال ألفاظ مختلفة ولقد أجرى جيمس جويس النحو الخاص به فى ثلاث روايات ، وكشف عن امكاناته الى أقصى حد ٠ وفى روايته التى قص فيها تاريخ حياته ،

Portrait of the Artist as a young man (١٩١٦) يشب الفنان ويكبر منذ بداية وعيه ، وقد عبر عن ذلك فى لغة تنم عن ادراك طفل ، حتى يتضح منطق فكره ، وقد عبر عن ذلك فى لغة حوار يسوعى فى علم الجمال ٠ وفى يوليسيس Ulysses (١٩٢٢) استخدم تركيبا أكثر تعقيدا ليعبر عن بحث الانسان الأبدى المتصل عن الوطن وعن الذات ، كما استخدم لغة مسرفة متطرفة لتعبر عن اللاعقلانية فى هذا البحث وفى رواية Finnegans Wake ١٩٣٩) أرتاد لغة الناس فى قصة الجريمة والموت والبعث ، وكون كلمات ذات مقاطع من عدة لغات ، ليعبر عن فكرته التى ذهب فيها الى أن الوعى الكامن فى الرجل الأوربى مشتق من نماذج أصلية من سائر أنحاء أوربا ٠

أما فرجينيا وولف فقد صاغت الرواية شعرا فى الأساس ، فى The Waves (١٩٣١) وسارت مع تأثيرات الحواس قدر ما فعل المصورون ، واستخدمت كثيرا من أساليبهم فى خلق الزمان والمكان وتقلبات المزاج والمستوى النفسى ٠

وعند حلول العشرينات كان الكتاب الواقعيون المعنيون بتركيب المجتمع يستخدمون أسلوب التفتيت ، ثم مفاجأة القارىء بالتفاصيل التى لا رابطة بينها ، جنبا الى جنب ، كوسيلة للتعبير عن شتى الأحاسيس التى يشتمل عليها موقف خارجى واحد ٠ وفى « ١٩١٩ » (١٩٣٢) قدم جون دوس باسوس John Dos Passos (١٨٩٦ ــ) نغمة الاضطراب الذى هو هدف روايته ٠ بان وضع ــ دون تفسير أو انتقال ــ كلام الناس العاديين العامى وغيره ، وفصاحة الرئيس ولسن الرائعة ، وسير مشاهير الرجال المتداولة ، والعناوين الصارخة فى الصحف ــ وضعها الى جانب بعض ٠ وفى L'Espoir (١٩٣٧) استخدم أندريه مالرو فترات توقف الراديو ليقدم ما كان يجرى فى اسبانيا فى لحظة معينة من الثورة ٠ وفى الأربعينات كتب جويس كار روايتين من ثلاثة فصول مستقلة ، تصور كل منهما شخصا واحدا على المسرح ، بالنظر اليه فى مختلف الأوضاع والمواقف عن طريق ثلاث شخصيات مختلفة٠

وفى عشرات السنوات التى جاءت بعد ذلك صارت أشكال القصص التى هى أقصر ، أكثر أهمية ، ولم يكن تركيز ارنست همنجواى(١٨٩٨ ــ) وتصرفه ، وجمله السريعة البسيطة ، ذات أثر فى وطنه الولايات المتحدة فحسب ، بل فى أوربا ، فان الاغتباط بالتركيز بالاضافة الى متطلبات المجلات جعلت القصص القصيرة مألوفة بشكل متزايد لدى الكتاب والقراء

معا • وكان دى موباسان وتشيكوف فى القرن التاسع عشر قد حولا الشكل الى روائع ، أما الآن فقد تشبثا بكل منوعات اللغة والمزاج ، التى ميزت الروايات ، وثمة قاعدة واحدة ظلت تربط بينها جميعا تلك هى أنه يجب أن تؤدى الى نتيجة واحدة •

(٢) الشعر : لم يكن للشعر فى القرن العشرين ما كان له من أهمية فى القرون الماضية • لأنه كان فى أساسه غنائيا ، يقرأ قراءة خاصة، والواقع أنه أصبح شيئا فشيئا ذا معنى لفئة قليلة فقط ، وحتى الرواية الشعرية ما كادت تكون مألوفة الامرات قلائل ، كما هى الحال فى أعمال ج•م• سنج J.M. Synge (١٨٧١ ــ ١٩٠٩) ، وت•س• اليوت ، ووكر ستوفر فراى (١٩٠٧ وو•ه• اودن • واعترف الشعراء الشبان بفضل ييتس Yeats بقولهم : انه احتفظ للشعر بروحه الحية • وزودهم بالشجاعة ليكونوا شعراء بفضل سحر موسيقاه ، وبفضل صلابته فى تقبل الانفعال فى أقصى مداه ، ومثابرته على قرض الشعر حتى بلغ أرذل العمر • والواقع ان تجارب كثيرة فى التخيل والوصف والنغم والايقاع وجدت مجالات جديدة من الوعى • ولما كافح الشعراء من أجل الوصول الى تعبير تصورى للاحساس المتأرجح بالواقع، فانهم بذلك وسعوا نطاق الشعر وحدوده •

ووصل الشعراء العاطفيون الحريصون على الشكل بارتياد الشعور الفردى ــ الذى بدأه الرومانسيون الثائرون فى أوائل القرن التاسع عشر ــ الى الذروة أو ما يقرب منها ؛ لأنهم لم يكونوا مهتمين بتفاعل مشاعرهم مع مشاعر بنى وطنهم • ولكن بعملية ادراك ذواتهم • وكانت مادية الفن لابد أن توجد فى هذه العملية • وكان اعطاؤها الشكل عن طريق الأعمال الفنية هو بذاته معنى الحياة • وقد دون هذه الأعمال شعراء مختلفون من أمثال بول فاليرى ذى الثقافة الرائعة فى فرنسا ، أو رينيه ماريا رلك Rainer Marie Rilke المرهف الحس العاطفى فى النمسا • وذهب فاليرى الى أن الوعى خلل فى النهاية • ومن ثم كان شكل الشعر الخالص ظلا على شبح الأبدية وعلى هذا الأساس يرفض على أنه معيب ناقص • ولكنه بعد سنتين من الصمت عقب قصائده الأولى ألف تراكيب موسيقية موزعة فى تناسب شائق ليعبر عن الحركات الخبيثة لادراكه المزعج، كما لاحظه هو فى نفسه • أما رلك Rilke الذى بدأ بملاحظة المصور للأشياء ، فقد أحس بأنها تتحول دائما الى معنى انسانى ، ولقد أنكر العلم والعصر الآلى ، ونبذ العلاقات الاجتماعية المسئولة لئلا تقتل روح الخلق والابداع

عنده هو بوصفه فردا ، ونذر نفسه للحفاظ عليها حية ، باستقصاء التغيرات فى الحب والمرض والموت ، حتى أصبح الخوف والقلق والألم عذابا ونصبا للنفس ما بقيت . قصائده Duinesen Elegien (١٩١٢ - ١٩٢٢) Die Sonette an Orpeus (١٩٢٣) .

ولقد خلص هؤلاء الشعراء وآخرون غيرهم النظم من الوزن التقليدى ذى المقاطع الستة والشعر البطولى المرسل والأغنية الشعبية ، وأعادوا الى لغتهم من جديد ، ما كان يستخدمه أدباء ما قبل النهضة من مقاطع مفخمة يونانية ولاتينية ؛ لأنهم كانوا ثائرين على النهضة . وحاولوا «نظم الشعر الحر » على اختلاف أطوال أبياته وتحرره من القافية ، لا ليقدم رقية سحرية ، بل ليبرز التنقل السريع بين الأجواء العامة ، والدلالة السريعة المحبوكة المحكمة للصورة أو الحركة ، وتركوا حلقات الوصل ليحتفظوا بالتركيز ، ويكاد بول كلودل ينفرد باحتفاظه بالآثار الحماسية فى Annonce faite à Marie ١٩١٢ و Christophe Colombe, (١٩٣٣). ولما استخدم الشعراء الصيغ التقليدية، كما فعل فاليرى La Jeune Parque (١٩١٧) أو رلك فى Die Sonette an Orpheus ملئوها بعذوبة المجاز وقوة العبارة ، أو الوقفات والألحان الجديدة ، الى درجة أنهم أبدعوا ايقاعات وقياسات تبدو مختلفة كل الاختلاف عما كان فى الماضى ، وتعبر عن المعنى العالمى فى أسلوب القرن العشرين .

وفيما خلا أولئك الذين كانوا يدافعون عن النظام الذى كان يندثر، والذى ظل أثيرا لديهم ، فى نظم تقليدى وصفى ، مثل (روبرت بريدج) (١٨٤٤ - ١٩٣٠) فى Testament of Beauty نهج الشعراء واحدا من سبيلين . التصويرى أو الرمزى . ووضع التصويريون بعض القواعد منها ان الشاعر يستطيع أن يكتب عن أى شىء يختاره ، وأنه ينبغى أن يستخدم اللفظ الدقيق المنطبق على الصورة ، وأن الكتابة يجب أن تكون «جادة واضحة ، لا مموهة ولا مائعة » (بيان التصويريين ١٩١٣) . ونزعوا الى حصر أنفسهم فى انطباعات مستقلة ، ولما رفضوا تقويم هذه الانطباعات تقلصوا فى النهاية الى حد التفاهة . ولكن ذلاقتهم استخدمتها بمهارة تلك المدرسة الأخرى ، مدرسة الشعر التجريبى ، أعنى الرمزيين . وقد امتد أثرهم على التعبير الشعرى عن الحواس حتى شمل الذوق واللمس والشم ، وقد رزقوا موهبة الايحاء بالتحولات الرقيقة .

وكان الرمزيون منذ عهد مالرمى قد حاولوا تخليص اللغة من المعنى غير المتصل ، وأن يستخدموها كأنها موسيقى خالصة ، وكانوا مشغولين بالأهمية الخاصة للحياة . وهى أهمية فريدة فى بابها بالنسبة

للفرد ، وتنطوى على شىء أكثر من الصور الخارجية ؛ ولذلك التمسوا رموزا جديدة للدفاع عنها • وكانت الرموز المقبولة ـ مثل الصليب ـ غير كافية ـ لأنها نماذج تقليدية ثابتة تعبر عن الانسجام الاجتماعى ، ولم تعد ملائمة من الناحية التاريخية ، ولكن شعراء العشرينات وما بعدها تطلبوا رموزا من ذلك الوزن الذى يمكن اما أن ينظم فوضى الواقع الذى لم يكتشف بعد ، أو يقرب هذه الرموز الى مصدر الحياة •

والحق أن مشكلة اللغة عند الكتاب كانت قائمة ، سواء التمسوا نقل التجربة بطريق مباشر ، كما فعل التصويريون ، أو عن طريق المجاز والاستعارة ، كما فعل الرمزيون • وقد أشار ييتس Yeats الى ورطاتها حين قال : ان لكل انسان رمزه الخاص به • وكان أكثر رموزه طموحا هو Great Wheel كما ورد فى A Vision (١٩٢٦) ـ أما أشهرها فهو Byzantium كما ورد فى Sailing to Byzantium (١٩٢٨) • أما الرموز عند رلك فكان لها مصادر كثيرة : الطبيعة ، الفنون ، التقاليد الانجيلية ، الأساطير القديمة وبخاصة أساطير أورفيوس• وفى قصيدته Die Sonette an Orpheus تحول شرحه وتحليله للخوف والألم ، فى النهاية ، الى موسيقى لطيفة خيرة من الرضا والثناء، وكان ، مثل أورفيوس ، يصنع معابد من القفر والوحشة • ودون شعرا يتسم بالقوة والرشاقة ، شعرا جديدا على ألمانيا • واستخدم لغة ذات ظلال وتضمينات جديدة ، وارتضاه الكتاب الفرنسيون على أنه جاء بالعمق المطلوب ليكمل تعبيرهم الفعلى أساسا ، واعتبروه شاعرا أوربيا حقا • وقد ترجم هو نفسه فاليرى الى الألمانية • ولم يكن يقرأ فى أوربا وحدها • بل فى الولايات المتحدة الأمريكية وفى روسيا كذلك •

واختار فاليرى ـ الذى كان يرى أساسا أن « الخلق » عبارة عن صدع فى الكون يغير من كمال وحدته ـ اختار رموزا من نقاوة الرؤية : أبوللو ، الشمس التى تستطيع فى بريقها أن تجعل الانسان ينسى هذا الصدع ، البحر الذى يبهر الأبصار وقت الظهيرة ، الماسة وهى بؤرة دقيقة للضوء ، وسطوحها التى تعكس الأشعة ثانية فى نفس المسارات التى دخلت منها • ورمز للمصادر المظلمة للطاقة الخلاقة بالغابات والأشجار ، وبالعرافة(١) •

وكانت تلك الرموز خاصة بكل كاتب بذاته ، ولم تكن تعنى شيئا

---

(١) Pythoness ـ كاهنة أبوللو فى دلفى •

عند جموع الناس الذين ظلوا يفكرون فى اللانهاية على أســـاس من النصوص المقدسة التقليدية ، أو لم يفكروا فيها قط فى غمرة انصرافهم المتزايد الى الحياة الدنيا ، والحق أنه كان يمكن أن يكون ثمة معنى لشعراء الصيغة الخالصة هؤلاء عند جمهور من المستمعين أو القراء مولع بالأدب، مستعد بصفة خاصة لتقبلهم والرضا بهم بشروطهم هم انفسهم ٠

وكان ثمة شــعراء آخرون يفتشــون عن رموز جـديدة فى الصراع الاجتماعى أو الحياة القومية ، من أوائلهم هرمان جورتر Herman Gorter (١٨٦٤ ــ ١٩٢٧) ، وهو شاعر هولندى موهوب تحدث عن الجانب البطولى فى الديموقراطية الاجتماعية فى أوربا قبـل الحرب العظمى الأولى فى قصيدته « Pan » (١٩١٦) وهى قصيدة فى شكل ملحمة تحاول المواءمة بين شعر الطبيعة وشعر الفلسفة السياسية الماركسية ، كما فعل لكريتيوس ، منذ قرون طويلة ، حين نظم الشعر للمذهب الأبيقورى٠ وفى اسبانيا استخدم فدريكو جارسيالوركا (١٨٩٩ ــ ١٩٣٦) الصيغ والأشكال التقليدية للأغانى الشعبية والمسرحيات القديمة الاسبانية ، ليضفى تعبيرا حديثا على انسانية شعب الأرض الصغير فى مواجهـــة القسوة المنظمة ، وعلى كرامته المعـذبة المحزنة فى مواجهة خيبة مصــيره المحتوم The Ascent of F 6 (١٩٣٥) The Dog Beneath the Skin (١٩٣٦) كتب كل من و٠هـ٠ أودن ، وكرستوفر ايشروود Isherwood (١٩٠٤ ــ) مسرحية تناولت تورطات الماركسية ٠ وتورطات نظرية فرويد فى علم النفس ٠ وأطلق أودن على عصره فى شعره « عصر القلق » The Age of Anxiety (١٩٤٧) ٠ ولكن جورتر كتب بالهولندية ، وهى لغة لا يفهمها الا شعب أمة صغيرة ٠ ولم يكن لشاعر شعبى مثل جراسيا لوركا من معنى الا فى محيط تقاليده الاسبانية فحسب ٠ أما اودن فقد نفى ، وتحول الى المسيحية وكتب الشعر التاريخى ٠

ولم تنضج الحيوية المتصلة لشعر الفرد الا خارج أوربا الغربية ٠ وفى أمريكا عثر روبرت فروست (١٨٧٤ ــ) على صوره ورموزه فى الحياة المحيطة به ٠ ومن الهند انبعث صوت طاغور ، الذى كانت أشعاره ورواياته تقرأ بشغف زائد وعلى نطاق واسع فى أوربا وأمريكا والذى اعترفوا بأنه أضفى من صبغته الشرقية على التعبير الغربى روحا جديدة ٠ أما فى الاتحاد السوفييتى فان الشــــاعر الغنائى بوريس باسترناك (١٨٩٥ ــ ١٩٦٠) الذى أهدى قصة حياته Safe Conduct (١٩٣١) الى رلك ، أكد روح الابداع الأساسية الباطنة فى أدراك الفــرد

لذاته ، والحاجة الى ضرورة الاحتفاظ بها حية ، مهما كان من أمر التركيب الاجتماعى والسياسى • وكانوا فى روسيا يحبون شعره ويقرأونه ، ولو أنهم نبذوا روايته اغنائيه دكتور ريفاجو (باعتبارها) عجزت عن أن تبرز فهم التجربة الاجتماعية الكبرى التى مارسها مواطنوه • ومعنى تضحياتهم ، ولكنها نشرت ولقيت رواجا كبيرا فى الخارج فحسب • (١٩) •

ولكن فى الثقافات الناشئة فى المدن فى الغرب لم يكن ثمه لغه يمكن أن يتحدث بها الشعراء الى قومهم • وحتى اذا حاول انكتاب التقريب بين لغتهم واللغة التى يتحدث بها جمهور الناس ، فقد كانت تواجههم حقيقة أن قلة من الناس المتعلمين تعليما عاليا فقط كانت تتحدث باللغة الأدبية التقليدية ، وأن القوى العاملة على ايجاد لغة جديدة اتجهت الى توسيعها قدر ما اتجهت الى احيائها • وفى أوربا الغربية وأمريكا كان الانجيل هو المجال الأخير العظيم للأدب ، الذى يضم اللغة الأدبية واللغة الشعبية معا • وجاءت تعقيدات المجتمع الصناعى وتخصصاته بتعبيرات خاصة ، ابتداء من معادلة العالم الفيزيائى الرياضى «E=mc2» الى اصطلاحات السباك فى عمليات الصهر والثقب • وكان للصناعات والحرف وفروع التعليم لغاتها الخاصة ، وهى متخصصة الى حد أنها غير مفهومة ، حتى لكبار المتعلمين خارج مجالاتهم النوعية • وكانت هذه اللغات كذلك محشوة بمجازات ميتة أو مركبة ـ مثل قول علم الاجتماع « محروم من الحقوق الاجتماعية الأساسية Under privileged » ، أو قول العالم النفسانى « التوافق Adjustment » ـ الى حد أنه اذا حاول شاعر أو روائى أن يقتبس منها لغته ، فلن يكون فيها شىء من عذوبة الحياة ، ولن تشير الا الى التصنيف والتبويب فحسب ، ولم يكن لتعداد آمال الحياة وتوقعاتها ثمة رنين ، مثل قول الانجيل « الناس كالعشب » • ولكن مدى التجربة فيها لم يكن أقل حاجة الى التعبير الشعرى •

وكانت لغة الحديث العادية مجردة من الحياة بنفس القدر • فان كثيرا من القوى أحدثت بلبلة فى لغة الحديث بين سكان المدن الذين لا أصل لهم • أضف الى ذلك أن اللغة المشتركة لمجرد معرفة القراءة والكتابة بصفة عامة اتجهت الى أن تصبح مركبة ، أى خليطا مما تستعمله الصحف العامة والمجلات والاذاعة ، ومما تعلمه الناس فى المدارس التى بات يؤمها كل فرد ، مما يهبط به فى كل مكان أصحاب الاعلانات والدعايات ، الذين أخلوا اللغة من معانيها فى سبيل المطابقة بين سلعهم ورغبات الناس ، لترويجها •

٣ ــ **الموسيقى** : ان الأدوات الجـــديدة التى أتيحت للملحنين الأوربيين : موضوعات التكوين المنسجم ، الايقاع ، اللحن ، أساليب التعبير بالنغم ــ مكنتهم كذلك من التعبير عن أبعاد جديدة من الشعور . وعند وفاة ديبوسى ١٩١٨ كانوا أحـرارا فى اسـتعمال اللحن أو عدم استعماله ، وفى الخروج عن توافق النغم الى نغم متنافر وضع بعضه الى جانب بعض لاحداث تأثيرات عاطفية معينة ، وفى ترك الأوتار غير مشدودة ، ثم استخدامها الواحد بعد الآخر ، لافى تركيب موسيقى ، ولكن لتثير أحاسيس مستقلة مطربة ؛ وفى عزف مقامات شرقية أو ألوان قديمة . أو فى ابتداع ألحان تتعقد فيها الألوان الموسيقية فى حلقات . وبعد أن جرب ديبوسى نفســه تشكيلات النغم والأوتار ليحدث نتـائج حسية متنقلة ، عاد فى أعماله الأخيرة الى الشـــكل التقليدى المثير للعواطف : « الصوناته Sonata » ، وأضفى عليها قوة جديدة .

واســـتمر الملحنـون يؤلفـــون السيمفونية والرباعى والـكانتاتا والأوبرا . ولكن ربما تكشفت السيمفونية عن سلسلة متعـــاقبة من الموضوعات ، أكثر من أن تمثل موضوعين اثنين وتتوسع فيهما بانتظام. وقد زيد فى مرونة السيمفونيات بضـــغط الحركات الأربع أو اعادة ترتيبها ، وباستخدام الألحان المتنافرة ، واستخدام الأساليب ، وتجربة تأثيرات الفرقة العازفة واضافة الأصوات الغنائية ؛ وربما عكست هذه السيمفونيات ألوانا متنوعة من الأصول الوطنية ، كما هو الحال فى أعمال جان سبليوس، وفوجان وليمز، وسرجى بروكوفييف، (١٨٩١ ــ ١٩٥٣)، وديمترى شوستاكوفتش (١٩٠٦ ــ) واستخدمت « الرباعيات » مجالات واسعة من الصوت على الآلات الوترية ، كما فعل بارتوك فى ألحانه « الثالث ، والرابع ، والسادس » . وحددت الأوبرا مدى الترنيم فى الغناء ، واما أنها وسعت امكانات التمثيلية الموسيقية للتعبير عن الفزع ، والجنون ، الوصف أو التحديد المبـاشر للشخصيات ؛ أو أنهـا ــ أى الأوبرا ــ استعادت التقليد القديم فى الأوبرا مع الانغام الشجية ، والالقاء والفرق الموسيقية والمجموعات . واستخدم جيان كارلو منوتى Gian Carlo Menotti (١٩١١ ــ) موضوعات غريبة The Medium ١٩٤٦ The Consul ١٩٥٠ وحول بنيامين برتن المواد الانجـــليزية التقليدية الى روايات . وفى The Rake'sProgress (١٩٥٢) زود سترافنســكى شكل الأوبرا القديم بنســيج جديد ، باســتخدام الأنغام الغامضة ، والانفعالات الرقيقة لتلتئم مع انضباط مقاطع النظم ، ومع

المقتبسات المحبوكة بمهارة والمأخوذة من سلسلة كاملة من الموسيقى التقليدية .

أما الرقص التعبيرى « الباليه » الحديث الذى كان قد عممه سترافنسكى ودياجيليف ، بوصفه شكلا مستقلا ـ أى مزيجا من الباليه القديم والرقص الشعبى والتمثيل الصامت والموسيقى ، مع تأثيرات وفيرة للفرق العازفة ـ فقد طوره الى مدى أبعد من ذلك بعض الملحنين الفرنسيين فى تعبير تهكمى متقن عن الناس ، وكأنهم دمى فى مابعد الحرب ، وهو وجود عديم المعنى فاقد الحس (اريك ساتى Erik Satie (١٨٦٦ ـ ١٩٢٥) فى Parade (١٩١٧ ـ) فرانسيس بولنك Francis Poulenc (١٨٩٩ ـ Les Noces (١٩٢٤) . وغير سترافنسكى نفسه من طابع الباليه بعد الحرب العالمية الأولى بادخال فرقة لتغنى عناصر من الغنـــاء الشعبى بوصفها جزءا من الأوركسترا Lesnoecs التى عرضت لأول مرة (١٩٢٣) ، وباعادة وضع سلسلة من الألحان الايطالية والرقص القديم المأخوذ من الرقصات الفرنسية فى القرن السابع عشر (مثل Apollo Musaetes ١٩٢٧ Orpheus ١٩٤٨)، وبمزيج من الباليه والقصة الدينية التمثيلية Persephone ١٩٣٤). وأخيرا فى ١٩٥٧ ألف « Agon » على نمط مجرد معقد أصيل غاية الأصالة. فكان مباراة راقصة ، لاقصة لها ولا تركيب ، ولكن موسيقى خالصـــة ورقص خالص ، يكمل كل منهمـــا الآخر ، وفرقة كبيرة لا للضربات الصاخبة ، ولكن من أجل تشكيلة معقدة يمكن الوصول اليها باستخدام جزء منها على التتابع ، حتى تكون الموسيقى دائما خفيفة مضبوطة .

وافتتن الملحنون بمشاكل العلاقة بين الألفاظ والموسيقى . وألفوا موسيقى لسلسلة من القصائد (كما فعل هندمث Hindemith فى قصيدة رلك Marienleben ، ووبرن Webern فى أغانى رلك ، سيمفونية سترافنسكى Symphony of Psalms and Masses والقصص الدينية التمثيلية التى وضعها آرثر هونجر Parade (١٨٩٢ ـ ١٩٥٥) وكارل أورف Carl Orff ١٨٩٥) . ولقد وضع كثيرون أعمـــالا دينية موسيقية (مثل فوجان وليم ، وسترافنسكى) .

واتجهت الموسيقى ، على مر السنين فى هذا القرن ، الى أن تكون، فى وقت معا ، أكثر تجريدا وأشد قوة من الناحية العاطفية ، وذهبت حالة الاضــطراب والقلق فى هذا القرن أبعــد كثيرا الى ما وراء شــحوب الضوء المتألق فى موسيقى دبوسى ، أو الغموض الباهت للقدر فى

ألحانه : Pelléas et Mélisande الى الوعي المفزع فى بعض ألحان رباعيات بارتوك ، أو مرحها الساخر وبذاءتها ، من ناحية ، وطراوتها العميقة من ناحية أخرى ·

وألف بارتوك فى الاتجاه الرئيسى لتجربة قومه وخبرتهم ؛ ففى جبال الكربات وسهولها حيث عاش بين ظهرانيهم ، يدون مجموعات أغانيه ــ وجد أنهم لا يزالون يعيشون ، كما كانوا يحيون لعدة قرون خلت ، على حين استمرت رحى الحرب تدور فوق رءوسهم · فلما استخدم أغانيهم الشعبية أو ألف أغانيه هو نفسه على نسق مشابه ، جاء مزجه العجيب بين الشرق والغرب مباشرة من حاضر قومه ، وليس من مجرد تاريخهم أو تاريخه فحسب · وكان لأصالته فى الصيغة وفى الادراك عمق فى التعبير يسمو على أية مصلحة وطنية ، وكان له ثمار فى الموسيقى الغربية كلها · وربما أوحت أعماله بالسر الشفاف على حافة المسموع ، كما هو الحال فى الموسيقى الليلية «Night Music» ، أو بالتوكيد القوى لوقع الرقص الصاخب ، ولكنها لم تكن موسيقى تصويرية · وتضمنت الألوان الجديدة مثل
Music for Strings, Percussion and Celesta
كل مجال الشعور فى لون قصير قوى هندسى يتشكل عن طريق الاستخدام المركز لكل مقطع (نوتة) فى الألحان الرئيسية ، عن طريق التكرار المتماثل للألحان فى ترابط متنوع وتعقيد سريع ، وتنويع الايقاع وتوكيده بدلا من الآلات التقليدية ، أو باستعمال خمسة أجزاء يعارض كل منها الآخر بدرجة مثيرة من حيث الايقاع ووزن الايقاع والحوار العام · واقتبس معظم الملحنين الشبان من شونبرج طريقته ذات الاثنى عشر مقطعا (نوتة) فى السلم اللونى (الكورماتى) ، مستخدمة فى حلقات ، على الرغم من أن الكل لم يتفق معه حتى فى الناحية النظرية · وأتى بول هندميث بنظرية معارضة له (شونبرج) Unterweisung im Tonsatz ١٩٣٧ ؛ فاقترح مراجعة منطقية فى ضبط السلم المخفف ، وخطط طريقة لتركيب موسيقى قائم على قواعد علمية صوتية · وكانوا جميعا أقل نزوعا الى الفرق الموسيقية الكبيرة بالآلات النحاسية المزدوجة ، وأكثر ميلا الى تخفيف الأصوات وترفيعها ، والى استخدام نوع جديد من الترابط بين مختلف الآلات ·

وفى الخمسينات برز فى ألمانيا أنطون وبرن كأعظم ملحن ذى أثر، استخدم نظريات شونبرج المجردة · وألف أفكالا قصيرة مركزة ،

مرتبة فى تناسق متقن بشكل دقيق ، واستخدم السلسلة الكروماتية فى تجمعات متنوعة ، وقد أخرجها فورم الكانون وشبه الكانون Canon وفصل المقاطع بعضها عن بعض • ثم جعل الآلة تلو الآلة تتعقبها ثم تعيد تعقبها عن طريق الفرقة الموسيقية •• ان تفريق المقاطع آحادا ، الى جانب استخدام فترات الصمت الطويلة استخداما مركبا والتغيير العاجل لمعدل السرعة ـ كل أولئك أحدث أثرا دقيقا يسيرا • وزاد وبرن من أثرها بايجاد مركبات جديدة من آلات الأوركسترا التقليدية ، أو باستخدام الآلات الشعبية مثل القيثارة والماندولين والأرغن الصغير والأجراس • وتلك الموسيقى كانت التعبير الصادر عن رجل ذى ثقافة عظيمة وعقل يتسم بالاتزان ، وخيال باحث منقب ، وأذن مرهفة • وكان لمؤلفاته الموسيقية String Ouastet opus 28 Variations for Piano; opus 27 أثر عظيم جدا • ولكن اذا وقعت أساليبه وطرائفه فى أيد أقل قدرة وكفاية ، فانها لن تنتج الا نتائج عجافا هزيلة •

أما فى فرنسا فان الملحن الذى كان له أثر كبير على معظم الشبان الذين درسوا على يديه ، هو أوليفر مسيئن Oliver Messiaen (١٩٠٨ ـ) • ولم تكن موسيقاه على الأرغن والبيانو مجردة ، بل كانت فى الغالب ذات طابع صوفى سام • وكان متأثرا بالموسيقار دبوسى ، وخاصة فى استخدام الأوتار غير المشدودة • وقد اكتشف نتائج جديدة لتعدد الايقاعات المعروفة باستخدام الوقفات والتنوعات الدقيقة فى أطوال الأنغام •

وكان من بين الأسئلة التى ترددت فى النصف الأول من القرن : ماذا عسى أن تكون العلاقة بين موسيقى الجاز والأشكال الفنية التقليدية للموسيقى ، مهما حدث فيها من انقلاب وتطوير ، لأن الجاز كان الشكل الشعبى المألوف الواسع الانتشار • لقد نشأ فى الولايات المتحدة الأمريكية ، ثم أصبح مألوفا فى أوربا بعد الحرب العالمية الأولى ، حتى لقد التقطه نفر من أرقى الملحنين فى أوربا واستخدموه فى نطاق مصطلحاتهم أنفسهم • وضمنه سترافنسكى مع فيفالدى وباخ فى نفس المقطوعة •

وكان الغموض يكتنفه دائما ـ فهو حزين حينا تحت ستار ظاهرى من المرح ، وأحيانا هجاء لاذع متعمد ، وأحيانا مملوء بالحنين ، ودوما يعزف الايقاعات العميقة التى تنفذ الى المراكز العصبية الفطرية ، ومن ثم يطلق حيوية كبيرة • وقد أمكن الوصول الى مؤثراته عن طريق خفض الثالثات والخامسات والسابعات فى اللحن ، وعزفها فى مقابل مصاحبة مقامية

مستقيمة ، تتوافق مع ايقاعات مؤجلة النبرات · وكان مثيرا بصفة خاصة بسبب الارتجال أو التلقـــائية · وكان من الميسور على الموهوبين من العازفين المنفردين فى الفرق الصغيرة أن يأخذوا اللحن بعد الآخر ليرتجلوا عليه أنماطا من التقاسيم متنوعة غير متوقعة ، تاركين لطبائعهم أن تنطلق حرة مع الشعور الراهن آنئذ · ولقد استعاروا من الأغانى القديمة ومن أية موسيقى قديمة أو شعبية عرفوها ، وعالجوها جميعا فى حرية تامة · أما الآلات الرئيسية فكانت البوق ، والسكسية Saxophone والنفير (الكلاريون Clarinet) والبيانو ، والزيلوفون والباص المزدوج ، والطبـول · وكانت الأنغام الموسـيقية مرتبطة ارتباطا وثيقـا بنوعيـة الأصوات البشرية ، وبخاصة الأصوات المجلجلة للسود الذين نشأ بينهم الجاز · وكانت بعض النغمات الحقيقية فى آلات النفخ تستخدم فى التعبير عن حالات البشر فى مختلف الحالات النفسية · وكان كثير من عازفى الجاز البارزين الذين ظهروا فيما بعد من الموسقيين اليهود من سـكان المدن · من ثم أصبحت موسيقى الجاز معبرة عن مظاهر التوتر الخاصـة فى حياة المدن فى القرن العشرين ·

وفى عشرات السنين الأولى من القرن العشرين رقص الناس على أنغام الجاز ، ولكنها أصبحت شيئا فشيئا موسيقى يستمع اليها ، وأصبح لها كيان فى قليل من مقطوعات الحفلات الموسيقية · أما فى أواسط القرن فقد ثار التساؤل عما اذا كان الجاز يمكن أن يفيد في اضفاء حياة جديدة على التجارب المجردة التى كانت تنزع الى أن تكون فنية خالصة على أيدى الملحنين ذوى المهارة الفائقة الذين انفصلوا عن مجرى الحياة الشعبية ·

(٤) الفنون البصرية : الرسم ، النحت ، المسرح ، التصـــوير الفوتوغرافى ·

الرسم (التصوير) ـ كان الاتجاه الرئيسى للفنون البصرية ، هو التجريد · فما ان أصبحت الصورة هى الهدف ، بسطوحها التى أبرزت ابرازا بارعا ، وفراغها الذى ملء بنتوءات هذه السطوح ، حتى شرع الرسامون أو المصورون فى ادخال تعديلات كثيرة من التكعيبية البحتة · ثم كانوا فى الخمسينات قد ابتدعوا أشكالا جديدة من التجريد ، بما فى ذلك قوام الصورة وملمسها (النسائج) واللون على هـــذا النسق ، واستخدام الرموز ·

لقد تطور ونما أكبر زعيمين للمدرسة التكعيبية : براك وبيكاسو ، فى طريقين مختلفين · ورسم براك لوحات كثيرة على الخيش ، وكان

دوما يهذب أسلوبه الفريد ، وكان مشغولا بجوانب دقيقة للفراغ ، كان التكعيبيون قد شرعوا فى ارتيادها • واستخدم المزيد من الأساليب المعقدة فى الظلال واللون ، بل استخدم حتى بعـض النواحى التى تمثل الأشياء والسطوح ، وهى متداخلة ومتشـــابكة لتعبر عن معنى حيز الفضاء الذى عاش فيه ونوع الحياة فيه كذلك • وأدى هذا الى سلسلة مشهورة من الرسوم الزخرفية الكبيرة فى مرسمه الذى رتب فيه كل الأبعاد فى حياة فنان محترف ــ أدواته ولوحاته التى لم تكمل بعد ، ومجموعة « مواد الفن Objets d'Art من كل العصور فى أوربا ، مســتخدمة كنماذج ، وصـورة طائر هارب من احـدى اللوحات ، موحيا بوثبة حرة من وثبات الخيال • وتلك كانت خبرة الفنان التى عممت • (اللوحة ٢٣) •

وجرب بيكاسو أساليب كثيرة ، فجمع فى ١٩٢١ بين التكعيب والألوان القوية والتناسب الكلاسيكى ، فى لوحته « الموسيقيون الثلاثة The Three Musicians » ؛ أما فى لوحته « Guernica جرنيكا » ١٩٣٧ ، وهى لوحة ضخمة ذات ألوان ثلاثة : الأبيض والرمادى والأسود، فقد رسم بيكاسو مأساة القوة الوحشية ، مرموزا لها « بالانسان الثور ؛ وقد وطىء بقدميه جماهير البائسين الحيارى ، وبحصان ، وصور معنى آلامهم المبرحة وغيظهم لتعذر خلاصهم من هذا المأزق عن طريق تشويه كل أجزاء أجسامهم ومسخها الى حد بعيد • وفى لوحاته العديدة التى مثلت نساء مختلفات • ومثلت أطفاله هو نفسه ، رسم مخططات مبسطة ثقيلة ذات حيوية ونشاط عظيمين ، وكثيرا ما جعل الملامح مضحكة غريبة شاذة تضفى واقعية شرسة خارقة نافذة ، دون أن تكون حرفية • (اللوحة ٢٧) •

ومن بين التعبيريين ، فتش بول كلى Paul Klee عن رموز لوحدة الانسان والأرض والكون ، أو كما يقول بالنص (فى حديث له ١٩٢٤

(*) فى فورة عاتية من فورات السخط والغضب رسم بيكاسو هذه اللوحة التى تبلغ ثمانية أمتار عرضا بعد ثلاثة أيام من غارة قاذفات القنابل الهتلرية على مدينة جرنيكا المفتوحة واهلاك سكانها العزل ، ابان الحرب الاهلية الأسبانية ١٩٣٧ • ولا جدوى من محاولة ترجمة هذه اللوحات الى كلمات ، أو البحث فيها عن دلالات واقعية • ويكفى أن ترى فى مسخها للأشكال الطبيعية مرآة لعالم شوهت الفاشية والنازية قيمه المعنوية ، وانطلقت فيه قوى الوحشية والارهاب بغير عقال • « قصة الفن الحديث ــ ترجمة المرحوم رمسيس يونان • القاهرة • ١٩ ــ المترجم •

على الفن الحديث) : « الصورة الأساسية الوحيدة عن الخلق نفسه ، أكثر منها صورة الطبيعة بوصفها انتاجا قد اكتمل • ورتب عقله وأسلوبه الى درجة المواءمة بين الموضوعى والمجرد ، وبين العملية المنتجة فى الطبيعة وقواها ، وبين التأمل فى علاقاتها المتغيرة ، وبين الشوارد الحرة للحلم والخيال والفكر النابع من عقله الباطن • وكان يحاول دائما أن ينفذ الى المكان « الذى تغذى فيه القوة البدائية الأولى كل تطور » وكان أسلوبه رشيقا خبيثا معا (يجمع بين اللغز والبيان) • كما كانت أشكاله دقيقة، ولكنها لا تمثل شيئا البتة ، وكانت خلفيات ألوانه مظللة بظلال خفيفة لتصور جو العالم الذى وجد فيه الأشـخاص • ورسم الأشـخاص فى صور كاريكاتورية دقيقة مضحكة (Zwitscher-Maschine ١٩٢٢) أو تبسيط محزن للخوف والأسر (Maske furcht ١٩٣٢ ــ Gefande ١٩٤٠) أو بقع معقدة من اللون والحركة Revolution des Vioductes ١٩٣٧) • وجعله نشاطه وحرصه بوصفه باحثا أصيلا فى العلاقة بين العرض الواضح والاحساس الشاعرى والتجربة الموضوعية ــ من أعظم الفنـانين الذين افتقدهم الفن فى المراحـل الأولى من التجربة • وفى الخمسينات أخذ يرتفع ذكره ويعلو قدره • (اللوحة ٢٦) •

أما أتباع المدرسة السريالية التى تمردت على العلم والنظم ، فقد تحدثوا عن انفجار الجمال • وصوروا انفجارات عقلهم الباطن على أنها كشوف لهذا الجمال • وثمة مصوران لم ينتميا الى أية مدرسة أو حركة، ولكنهما بهرا وفتنا معاصريهما بالأبعاد أو الآفاق الجديدة لأعمالهما • وقد فتح هذان المصوران الطريق أمام ما جاء بعد ذلك من جولات السرياليين فى عوالم النزوات والأوهام والأحلام • أما مارك شاجال Marc Chggall الذى ارتحل عن وطنه روسيا الى أوربا الغربية ، فقد روع الفنـانين التجريبيين هناك ، كما أثلج صدورهم ، بتصوير ، مشاعره فى تكوينات حرة تجمع بين الواقعية وتصاوير الأحلام ، سابحا فى عالم خيالى يراه دائما عالمه الخاص به • وهو بالضرورة دائما عالم الشاب القروى الذى يحب موطنه ، عالم أصيل دائما فى لونه وصبغته ، ودائما شاعرى آخاذ عزيز • وكان ثانيهما جيورجى دى كيريكو Giorgi de Chirico (١٨٨٨ ــ) ، وقد بهر كذلك أعين الجيل نفسه بالخروج الى حدود تخيلات الأحلام العادية الى « مجهول ميتافيزيقى » • واستخدم مناظر ايطالية مألوفة مع أشكال معروفة كل المعرفة من العمارة الكلاسيكية ، ومنظورا تقليديا من عصر النهضة ، ولكنه حولها جميعا الى شىء هو الغرابة بعينها ، بضوء غير معروف فى البر أو البحر ، وبنسب غير

متوقعة من المبانى ، وأحيانا بأشخاص مجهولين يهيمون على وجوههم حيارى على غير هدى ٠

وبدأت السريالية نفسها كحركة أدبية ، بالفنانين أندريه بريتون. ولويس أراجون (١٨٩٧ ــ) ويول الوارد (١٨٩٥ ــ ١٩٥٢) ٠ وأسس أندريه بريتون وفيليب سوبو Philippe Soupault (١٨٩٧) مجلة « الأدب » ليمارسا فيها وسيلة جديدة ، وليقوما بالكتابة الذاتية ٠ ثم جمعا حولهما طائفة من الكتاب والمصورين ٠ وفى ١٩٢٤ كتب بريتون « البيان الأول للسريالية » يعرفها ويصفها ، قال :

« انها تلقائية نفسية خالصة ، يقصد بها التعبير شفويا أو كتابة أو بأية وسيلة أخرى ــ عن عملية الفكر (خواطر النفس) ، فى مجراها الحقيقى بعيدا عن أية رقابة يفرضها العقل ، ودون أى حساب للاعتبارات الأخلاقية أو الجمالية ٠٠٠ ان السريالية ترتكز على الايمان بالواقع الأسمى لأشكال معينة من الترابط والتداعى كانت مهملة حتى الآن ، والايمان بالسلطان المطلق للأحلام ، واللهب المتجرد للفكر ، وان السريالية لتنزع الى تدمير سائر التراكيب الآلية النفسية ، لتكون بديلا عنها فى حل المشاكل الجوهرية فى الحياة » ٠

وربما جاز للسريالية ، فى ضوء هذا ، أن تحرر روح الفرد ٠ ان كثيرا من هؤلاء الرجال وهم محـوطون بالفوضى والعنف الاجتمـاعيين لم ينبذوا ابتداء الفن البرجوازى فحسب ، بل آمنوا كذلك بوجوب التغيير

(*) « وابتداء من ١٩١١ ، فى باريس ، أخذ كيريكو فى رسم تلك اللوحات الرائعة التى أصبحت فيما بعد أول أمثلة الفن السريالى الحق ٠ وفى هذه اللوحات تشهد ميادين مشمسة خالية ، الا من شبح أو شبحين صغيرين يهيمان فى فراغ يخيم عليه صمت ينذر بالشؤم ٠ أو نرى عقودا عالية تكتنفها الظلال ، تمتد الى مالا نهاية خارج اطار اللوحة ، وبجوارها ترقد تماثيل قديمة تهشمت أطرافها وحوافيها ، وكأنها تتأمل فى أسى حالها ومصيرها وسط هذا الخواء المقبض ٠ أو نرى صبية تجرى دافعة أمامها طوقا عبر شارع طويل موحش سلطت عليه الشمس أشعتها التى لاترحم ، أو أجساما من الخشب مفصلة الاطراف تحمل رءوسا صلعاء بيضاوية الشكل ، وسط ميادين واجمة تحدق بها آثار رومانية من كل جانب ٠٠٠ وجميع هذه الصور تنطق بمأساة الفرد فى وجه المدنية الصماء الجوفاء الحديثة ، التى تجرد حياته من أى مغزى ، فتشعره بعزلته وتفاهته وسخف مصيره ٠٠٠ وكان كيريكو يسمى هذه الصور : « لوحات ميتافيزيقية »٠ (نقلنا هذه العبارة عن قصة الفن الحديث ــ ترجمة المرحوم رمسيس يونان ــ القاهرة ١٩٦٠ ــ ولعلها أبلغ فى تصوير السريالية ، وفى التعريف بالفنان كيريكو ــ المترجم ٠)

فى المجتمع أولا ، وبأن ثورة الكادحين (البروليتاريا) كانت ضرورة ملحة • وعلى الرغم من أن عقيدتهم الثورية لم تبق بعدهم ، فان اتجاههم الفنى عبر عن نفسه ، على مدى خمس وعشرين سنة ، فى أعمال جماعات من الفنانين فى فرنسا وغيرها من البلاد : الولايات المتحدة ، بلجيكا ، تشيكوسلوفاكيا ، يوغوسلافيا ، الدنمارك ، اليابان وانجلترا • وانتهى الأمر بكثير من المصورين والمثالين الى التطرف فى وضع كل أنواع الأشياء أو الفتات بعضها الى جانب بعض ، فى ترابط خيالى غير متناسق ، مروع ، واضح .أنه غير ذى معنى • لقد لصقوا على لوحاتهم أشياء مادية ـ مثل قطع العظام وقصاصات الصحف وفتائل الحبال والخرق البالية ، ووضعوا بدلا من كتل النحت المادية الأصلية ، بعضا من جذور الأشجار والأسلاك الملتوية وكتل الأسمنت ، والريش • لقد استخلصوا من العقل الباطن صور الخبرة الكامنة فى الجهاز العصبى ، ومجدوا كل سلوك يمكن أن يؤدى بهذه الصور الى أن تطفو فوق السطح ـ الأحلام ، العقاقير ، الشراب، الجنون ، التصرفات الصبيانية التشبه بالفطرة البدائية • وكثيرا ما حملت الرؤى التى برزت روح الكابوس •

واستخدم المصورون ، من أمثال ماكس ارنست Max Ernest (١٨٩١ ـ) ، وأندريه ماسـون André Masson (١٨٩٦ ـ) ، وجوان ميرو Joan Miro (١٨٩٣ ـ) ، والمثالون مثل هانز آرب Hans Arp/١٨٨ ـ) الذين عرضـوا أعمـالهم مع السرياليين ـ نقول استخدموا براعة أسلوبهم فى اماطة اللثام عن واقع ذى معنى أكبر • فعبر آرب عن الحياة البيولوجية البسيطة فى المرمر المصقول • لقد صور أندريه ماسون ما يشاهد بشغف ولهف فى الطبيعة من أشكال ، فى صورة متناقضات أو معركة غاضبة ، كما صورها ماكس أرنست فى صـورة أسرار عجيبة لعلاقات كونية ، أو أضغاث أحلام قبيحة مضحكة شهوانية لوساوس الانسـان • ونفـذ الفنان اللماح جوان ميرو ما قاله من « أن الانسان ينبغى أن يخرج عن الشكل الى الشعر » ، فى أمزجة متباينة ، مع الرشاقة والتنوع والتناسب دائما لقد عبرت لوحة •
Catalan Landscape Hunter
٢٣ / ١٩٢٤ عن جنون (هلوسة) الجوع ، والسماء الحمراء الوردية ، ومياه البحر الصفراء التى تصنع فضـاء لا نهاية له ، فى ضوء لامع ، اصطاد فيه رجل صغير يحمل بندقية أكبر من شخصه أرنبا أكبر منه كذلك وهو متمدد متخفز للهرب ، وقد أوحى بهذا كله مثلثات ودوائر ومستطيلات مفتوحة ، ومخروطات وكرات مجسمة ، كما أن نسب حجم اللون وكتلته أنتجت أثر المضامين العاطفية •

وبعد الحرب العظمى الثانية ، نجد أن شباب الفنانين الذين تأثروا بالسريالية والذين أرغموا من جديد على البحث عن شيء جديد ، قد أصبحوا يوما بعد يوم أكثر اهتماما بأنماط تجريدية من الألوان ، لذاتها ، فتارة علاقات بين مربعات ملونة ، وتارة أخرى الخط ، وأحيانا أخرى شذوذ الأشكال واختلالها وبعدها عن الانتظام . وقد أحبوا القياس الكبير ، وكانو مشغولين بقوام الصورة وملمسها . وعرفوا باسمTachistes (نيقولادى ستاى Nicholas de Stael ١٩١٤ ـ ١٩٥٥) ، أو Activists أو Action Painters » . ولأول مرة على يد جماعة من الفنانين الأمريكيين من هذه المدرسة ، وعلى الأخص جاكسون بولوك Jackson Pollock (١٩١٢ ـ ١٩٥٦) اهتم الأوربيون بالتصوير الأمريكى على أنه فن خالص ، بسبب حيويتهم ، واشراق اللون ، وجرأة الأسلوب ، وجو الثقة المحيط بالكشف . وثمة فنانون آخرون ، منهم الانجليزى جون براتبى John Bratby (١٩٢٨ ـ) الذى رسم ، فى احدى نوبات تمرده على هذا التجريد لوحة ضخمة للحياة العادية وهى رمزية بشكل أو بآخر . وفى لندن ، فى ١٩٥٧ ، فتح المعرض العظيم للفنان الاسترالى سدنى نولان Sydney Nolan(١٩١٧ ـ) ، عالما واقعيا أسطوريا من الصحراء والغابات العاتية المقفرة ، مع أبطال ومجرمين يصطرعون فى هذا العالم . (لوحة ٣١) .

النحت . كان التجريد فى النحت عضويا بناء واختار مثالو الأشكال العضوية ما كان أساسيا للحركة أو النمو ، وأبدعوا النزوة السريالية باللصقات الشبيهة بالأحلام ، وعبروا عن الصفات والعلاقات بتشخيص مبسط أو مشوه . وفى تمثال البرونز المصقول « طائر فى الفضاء Bird in Space (١٩١٩) نجد أن قسطنطين Constantin Bran cusi (١٨٧٥ ـ ١٩٥٧) ، جرد الشكل من كل التفاصيل ليبرز الارتفاع الأساسى للطائر فى الهواء . وصنع ألبرتو جياكومتى Alberto Jiacometti (١٩٠١ ـ ١٩٦٦) بعض تكوينات سريالية تحركت فيها بشكل عجيب وجوه شبيهة بالأحلام ، وكأن الواحد منها يؤثر فى الآخر ، ولو أنها غير متصلة ، (قصر فى الرابعة صباحا ١٩٣٢ ـ ١٩٣٣) .
وكان الرجال البرونزيون المتناهون فى الصغر عبارة عن ظلال مستطيلة ، ممددة واقفة وحدها (رجل يشير Man Pointing ١٩٤٧) ، أو منعزلة عن بعضها (ميدان المدينة City Square ، ١٩٤٨) . وصنع هنرى مور Henry Moore ١٨٩٨ ـ) وجوها ضخمة منحنية ، على أساس ملاحظته للناس الملتجئين الى القطارات تحت الأرض Underground فى الحرب

العالمية الثانية ، وعلى أساس النحت المكسيكى البدائى ، مستخدما تجويفات أو ثقوبا فى الفضاء ليمثل القوة البدائية فى الأجزاء البرونزية والقوية الثقيلة • وكان تمثاله «الأسرة Family ١٩٤٥» تعبيرا كلاسيكيا عن فكرة أساسية عن زوج وزوجة يمسكان بالطفل عاليا ويدللانه معا ، وقد زودت بالحركة والحيوية ، لا عن طريق التشويه والتحريف ، بل عن طريق البساطة المعبرة عن الرضا العميق بالطبيعة • ومن ناحية أخرى نجد رج بتلر Reg Butler ١٩١٣ ـ) فى تصميمه لتمثال « السجين السياسى المجهول Prisoner Unknown Political) يضفى قوة خارقة رمزية على القطعة الضخمة من الحجر التى تشكل القاعدة وعلى تركيب المدرج والسلم تركيبا يشبه القفص ، مما يوحى بتهديد عات بالاعدام ، والأسوار التى احتجز وراءها أناس صغار مجهولون من حرس السجن والسجين معا • وجمع أوسيب زادكين Ossip Zadkine ١٨٩٠ ـ) بين عناصر من التكعيبية والسريالية والفن البدائى ، ليحقق أسلوبا تعبيريا• ووجد تمثاله لمدينة مخربة مقرا لائقا فى روتردام • (اللوحتان ٣٦ ، ٣٨) •

وانتقل الانشائيون (البناءون) ذوو العقول التى هى أكثر تشبعا بالهندسة من خطط لأبنية تذكارية ضخمة فى أوائل العشرينات الى بيانات أصغر ، مثل « العمود القابل للتطور Developable Column ١٩٤٢ » لأنطون بفزنر Antoine Pevsner ، هو عمود برونزى استخدم منحنيات رياضية متدرجة • وصنع نوم جابو Naum Cabo قطعا كثيرة من « الباغة » Celluloid الشفافة كثيرا ما أطلق عليها « البناء فى الفضاء » Construction in Space (١٩٣٢ ـ ١٩٥٢) • أما اسكندر كولدر Alexander Calder (١٨٩٨ ـ) فقد صنع قطعا متحركة ـ قطعا تجريدية متناسبة رياضية الأشكال فى الطبيعة ، معلق بعضها ببعض بشكل رقيق ، حتى تتحرك دائما كحركات متوازنة ، وتلقى ظلال الأشكال بطرق منتظمة • وذهب الى أن الشكل الذى أبدعه انما يعكس نظام الكون ، مع أجسام كثيرة منفصلة ذات صفات متباينة تسبح فى الفضاء ، متحركة أو قاعدة بعضها قريب ، وبعضها بعيد جدا • وفى الخمسينات حاول مثالون آخرون أن يعبروا عن فكرة فلكية ، فى أعمال معقدة ، كما فعل ريتشارد لبولد Richard Lippold (١٩١٥ ـ) فى Variations on Full Moon ١٩٤٩/١٩٥٠ ، وقد حصر الفضاء بين أسلاك دقيقة من الألمنيوم تحدد السطوح •

أما المثالون الصغار فكانوا جميعا يشتغلون بالمعادن ، مستخدمين

مواردهم من هذه المواد ليعبروا عن الافراط فى الجفاء والهجو ، أو التناسق الرياضى والقوة ، كما كان بعضهم يفتش عن لغة يعبر بها عن أخوة المصير المشترك · ١٠ ـ ٢١ (اللوحتان ٣٥ ب ، ٣٩) ·

المسرح ـ تأرجح المسرح فى أوربا وفى الولايات المتحدة بين التوسع أو الانكماش تبعا لتقلبات الحروب والمنافسة مع السينما ، والاذاعة والتليفزيون · وفى بعض الأحيان كانت المسارح المزدهرة ذات الفرق الدائمة تنقل الروايات الى مدن بعيدة جدا عن العواصم الكبيرة ، وفى أحيان أخرى كانت نسبة ضئيلة من الناس هى التى ترى رواية حية ، وكانت ثورة المسرح فى روسيا سابقة على ثورة أكتوبر ، وكان المسرح ، بوصفه أداة قوية مستعدا لتفسير عالم جديد لجماهير جديدة ·

وكان لزاما على المسرحية الجادة التى تعالج الروح الانسانية ، والتى تعبر عن نفسها فى خير اخراج وأداء ـ أن تخوض معركة الكفاح مع المسرح التجارى الذى يعمل من أجل التسلية والترفيه · ونظم العديد من المسارح الجديدة على أساس ثورى ، مثل Moscow Art Theatre (١٨٩٨) ، Kamerny Theatre of Tairov ١٩١٤) الذى نظم وفق أسلوب خاص Deutschs Theater برلين (١٩٠٥ Abbey Theatre فى دبلن (١٩٠٤ Vieux colombes فى باريس (١٩١٣) Court Theatre لندن Washington Square Players ١٩١٦ Provincetown Theater ١٩٠٤ (١٩١١) فى نيويورك · وكانت جماعات الهواة فى كل مكان موردا للكثير من الممثلين الجدد ، وللمؤمنين الجدد بالمسرح · وأسس مديرو المسارح مدارس للتدريب المسرحى ، موضحين أن خير تسلية هى وثيقة الاتصال بخير تثقيف وتهذيب ، وأن خير المسارح هو الذى يرفه ويسلى ، ويهذب ويعلم فى وقت معا (أ · جوردون كريج Gordon Craig (١٨٧٢) ، فى بحث له بعنوان On the Art of the Theatre (١٩١١) ، ومجلة The Mask ١٩٠٨ ، و School for the Theatre التى أسست فى فلورنسة ١٩١٣) ·

وتحت تأثير فسلاف نجنسكى Vaslav Nijinski (١٨٩٠ ـ ١٩٥٠) ودياجليف ، لم يعد الرقص مقصورا على الباليه الكلاسيكى · وأعقب هذا تأسيس عدة مدارس للرقص الحديث فى ألمانيا والولايات المتحدة · وألف الملحنون للمسرح ـ سترافنسكى ، بروكوفييف ، داريوس ملهود Darius Milhaud (١٨٩٢ ـ) ، جورج جرمشوين George Gershwin (١٨٩٨ ـ ١٩٣٧) فرجيل طمسون

Kust Weill ، كورت ويل) ١٨٩٦ - (Virgil Thomson
(١٩٠٠ - ١٩٥٠) وغيرهم • وانبعث فن جديد لمناظر المسرح • وتتابعت سلسلة من الأساليب تتحدى مفهوم الوحـدات فى المسرحية ، بل حتى التطهير النفسى المحزن (التراجيدى) •

وكان المسرح ، حتى الحرب العالمية الأولى واقعيا فى أساسه ، على غرار مسرحيـات ابسن Ibsen والمسرحية الروسية ، وكان يخرج مسرحيات تشيكوف ، ومسرحيات برنارد شو الأولى • وفى العشرينـات أجريت عدة تجارب جريئة فى الرمزية والتعبيرية والانشائية (البنائية) ، صاحبة ارتياد علم النفس « للعقل الباطن » والأساطير الخرافية ، كما هو الحال فى روايات يوجين أو نيل Eugene O'Neill ، واستخدمها أرنست تولر Ernest Toller فى الدعاية السلمية المهدئة ، وفى مسرحيات الجماهير فى الاتحاد السوفييتى • وفى الثلاثينات اتخذت المسرحية السـياسية المضادة للحرب أشكالا عدة ، أدخلت بصفة خاصة طرائق جديدة لتوضيح الحركات الاجتماعية الكبرى ، وتطالب جماهير النظارة بمقتضيات جديدة •

وفى مستهل القرن حددت الروايات الكبرى انتاج المسرح • وظلت مسرحيات ابسن تمثل فى مختلف أنحاء أوربا ، وحددت شزرات أنطون تشيكوف عن الحياة ، بما فيها من بصر نفسانى نافذ الى أحزان ومهازل الطبقة الوسطى المنهارة الفاشلة - حددت أسلوب ستانسلافسكى الخاص فى « مسرح الفن » فى موسكو • أما روايات برنارد شو التى عرضها عرضا فعالا هارلى جرانفيل باركر Harley Grandville - Barker ١٨٧٧ ١٩٤٦) فى Court Theatre ، فقد صنعت المسرح الحديث فى انجلترا ، بما فيه من « مسرحية البحث والمناقشة » ، حيث أصبحت الأفكار والآراء قوى تمثيلية ، وأصبح الذكاء أحد أبعاد الخلق الانسانى ، وأزاحت سرعة البديهة القناع عن ادعاءات الوداعة الأخلاقية التقليدية •

وقبـل ثورة أكتوبر كان قسطنطين ستانسـلافسكى (١٨٦٣ - ١٩٣٨) قد بلغ « بمسرح الفن فى موسـكو » - الذى كان قد أسسـه هووف • نميروفتش دانشنكو Nemorovicb Danchenk : ٧ (١٨٥٨ - ١٩٤٣) - بلغ به الى درجة من اتقان « الواقعية » - على غرار ما بدأ به بوشكين وجوجول ، حتى أصبح رمزا على التفوق والبراعة فى كل أوربا ، وأصبح منهجه ذا أثر فعال فى كل مكان • والحق أنه كان مرموقا حتى فى الخمسينات فى أوربا وأمريكا • ولقد طوى عدة فترات وطرق عدة أساليب - « رواية جوجول » ، وهى رواية شعرية روسية ، رواية Tsar Feodor

Tartuffe ، أو Le Mariage de Figaro لتولستوى • وألح ستانسلافسكى على أن يعيش الممثلون أدوارهم ، لا أن يمثلوها فحسب ، وعلى أنه ينبغى عليهم أن يقفوا أنفسهم على المسرح ، وأن يعملوا دوما على التطـوير الذاتى ، حتى يظهروا على كل عاطفة انســـانية ويعرفوا كيف يضبطونها • ويجب أن يكونوا قادرين على أداء العمل المادى للرواية أداء كاملا متقنا ، وابتدع مالانهاية له من التمرينات الفردية والجمعية ليستنبط الموارد الكامنة فى الممثل • وكم تلا ، وقرأ ، وجرب ، المرة تلو المرة فى دقة بالغة ، حتى أمكن فى النهاية التعبير عن أعماق المعانى تعبيرا تاما ، فى قطعة حية مصهورة من الفن • وبعد الثورة عرض مشروعات الســـوفييت وانتصـــاراتهم ، وعنى عناية خاصة بالشـــباب الذين كان لزاما عليهم أن يصنعوا الثورة الثقافية الجديدة ، فى المعاهد والمراسم (ســـتوديوهات) المنظمة ليتدربوا فيها • (اللوحة ٥٦ أ) •

وبات المسرح فى العشرينات « مسرح المدير » ، وظـــل كذلك طوال الخمسينات • وكان حقا أن الروايات التعبيرية مثل روايات أونيل O'Neill وبيراندللو Pirandello استسلمت لتجارب المدير • ان رجال أونيل ، فى روايته Great God Broun (١٩٢٠) وضعوا الأقنعة ونزعوها بشكل مفزع، كلما انبعثت علامات جديدة ؛ وفى روايته Strange Interlude ١٩٢٨ عرض تركيبان ، رأى العين ، فى وقت معا : الاشـــارات والايماءات الخارجية والحديث المباشر بين أشخاص الرواية ، ثم الأفكار المقترنة بهذا كله • ومثل لويجى بيراندللو (٨٦٧ ــ ١٩٣٦) الاستحالة المحزنة على أى انسان أن يخرج عن نفســـه ، ويظهر نفسه لأى انســـان آخر فى واقعه الحقيقى ، فى رواية Six Characters in search of an Author (١٩٢١) • ولكن التفاهم بين هؤلاء المسرحيين والمديرين لم يكن كافيا قط ، ولم تكن الروايات ذائعة أو سائدة •

ودخل الرجال الموهوبون الذين تأثروا بفن التصـــوير الجديد أكثر منهم بالرواية فى تجارب مع الأشكال وجماهير النظارة والأساليب الجديدة، مستخدمين أية مسرحيات تتاح لهم جوردون كريج ، ماكس رينهارت ، الوين بسكافور ، جاستون باتى ، لويس جوفيه ، جان لويس بارو ، و «المستقبلى البناء » فيفولود ميرهولد Vsevolod Meyerhold (١٨٧٤ ــ ١٩٤٣) • أما ادوارد جوردون كريج الذى كان أثره قد امتد على أوربا ، فقد نظر الى تجديد المسرح فى شخص مدير يمكن أن يدرك الطبيعة الحقيقية للمسرح ، وأن يكون على مســـتوى عال ــ لافى الأدب أو فى المحاكاة ، بل من حيث الرؤية ــ أى صهر الأداء وألفاظ الحديث والموسيقى والمناظر • ان المسرح

الحديث الذى يستعيد أصوله فى الرقص ، وفى المناظر التى يضبطها تغير الضوء الذى يخلق دهشة دائمة متنقلة فى اللون والشكل والحركة • مثل هذا المسرح لابد أن يخلب ألباب جمهوره ، ويهيىء لهم راحة نفسية عقلة جميلة • (اللوحة ٥٦ ب)

وكان لعمله هـــذا أثر مباشر على مسرح ماكس رينهارت (١٨٧٣ ــ ١٩٤٣) المسمى Deutsches Theater فى برلين • لقد أبدع رينهارت المسرح الذى اقترحه جوردون كريج ، وخلق فيه الحياة والحركة بفضل ما لحظه بنفسه فى المواكب والأعياد القومية والدينية ، وغرامه بكل ما هو جميل وزاه وغريب ، وبفضل شدة توثبه وخصب خياله ، وفاق ســـجل الأدب المسرحى عنده كل ما كان فيه للعالم بأسره ؛ سواء كان قديما أو معاصرا ، ولقد خلق المسرح الألمانى قبـــل الحرب العالمية الأولى وبعدها ، ومن بين ما أخرج للمسرح رواية أوجســـت ســـتريندبرج Aujust Strindberg (١٨٤٩ ــ ١٩١٢) بما فيها من روح الشر المجهولة التى تعتمل فى حياة الانسان ، وما فيها من بحث عن الخلاص ، وعنوانها Nach Danascua ورواية فرانز ودكند Franz Wedekind التى تثبت ما لدى الانســـان من حافز الى القوة الجنسية بوصفها قوة فعالة فى العالم ، واسمها Ergeist واستخدم كل الموارد الفنية الجديدة : المسرح الدائر ، الأنوار الكشـــافة التى تحدث الظلال التعبيرية ، الجموع المتراصة من الممثلين أو المجموعات الصـــغيرة التى تندفع من بين النظارة • وكان عبقريا فى ابتعاث قدرات الممثلين ، حتى أنهم بزوا أنفسهم ، ولما نفى فى ١٩٣٣ قصد الى الولايات المتحدة ، حيث ساد أسلوب مناظره ومشاهده وأصبح مألوفا فى روايات مثل The Miracle التى كان قد ذاع أمرها فى أوربا وأمريكا ، وظـــل أثره باقيا طوال هذا العقد من السنين •

وفى الثلاثينات ، ومع تجمع قوى الشؤم التى كانت تنذر بنشوب الحرب العالمية الثانية ، انبثق فى أوربا الغـــربية نوع جديد من المسرح ، خرج بخطوات أبعد عن التركيب المسرحى التقليدى • فلم توضع مسرحية برتـــولد برخت Bertold Brecht (١٨٩٨ ــ ١٩٥٦) واســـمها Epic Drama بقصد خلب ألباب الجماهير والترويح عنهم ، ولكن لتشجع نفاذ النزعة العلمية الجديدة الى المجتمع ، ولتجعل الجمهور الساذج على بينة من الأحوال التى تسبب التوتر ، مستعدا لاستخدام ادراكه وتفهمه بشكل معقول فى تحســـين المجتمع واصـــلاحه ، وتمرد على كل الوحدات المسرحية التقليدية ، واســـتخدم الأحداث الهامة ، والأمثولات والقصص والمدائح الشـــعبية ، والحركات الحرة فى الفراغ ، والتعبـــير بالكلام ،

والموسيقى والرقص والاشارات الصامته ، والشعارات ، وتعاقب الصـــور المتحركة ، ليجعل من المسرحية واقعا منصهرا وخيالا شاعريا ، وتكون ذات أثر متوازن ؛ وبذلك ظل جمهور النظارة مشوقا اليها مهتما بها ، ولكنه غير غارق فيها . وجعلت عبقريته ، بوصفه كاتبا وضبطه ، من هؤلاء المعلمين القادرين أكثر من مجـــرد أدوات دعاية للمادية الديالكتيكية ، أما تعليقه اللاذع على « الاستهتار : دعه يمر Laissez Faire » فى مسرحيـــة Threepenny Opera/١٩٢ ، مع التوزيع الموسيقى الذى وضعه كورت ويل Kurt Weil ، وكانت الملهاة الموسيقية الفذة فى أوربا الوسطى حين أخرجت لأول مرة ــ نقول ان تعليقه اللاذع هذا قد شاع وذاع بعده فى نيويورك فى الخمسينات ، ولما نفى من ألمانيا ، وصـــار يكتب من فنلندة فانه أبرز فى مرارة ضحايا الحرب أنفسهم ، وكيف يحاولون الافادة منها، ويشاركون فى مسئوليتها ، فى Mother Courage and her Children قبـــل الحرب العالمية الثانية مبـــاشرة . وأدرك القوة الثورية فى أناس يفيضـــون حيوية ، فيما وراء أى تركيب اجتماعى نوعى ، كما أدرك فى نفس الوقت ضعفهم البشرى الذى لامناص منه ، وما تنطوى عليه صدورهم من حقد وضغينة ، بل تحولهم كذلك ؛ سواء فى ذلك البنت الفلاحة التى كافحت لترعى طفـــل الحاكم الذى كانت قد أنقذته ، أو القاضى الغريب الذى كان ينظر فى قضيتها فى رواية The Caucasian Chalk Circle (٤٤ / ١٩٤٥) أو رجل العلم البحاثه الألمعى فى روايـــة Galileo (١٩٣٩/٣٨) . وثمـــة محاولات أصـــيلة لمسرحة كل « مراكز القوة » العريضة ، والعلاقات الاجتماعية أو الكشوف العلمية ، قام بها « المسرح الفدرالى فى الولايات المتحدة (١٩٣٥ ــ ١٩٣٩) تحت ادارة هالى فلاناجان دافيز Hallie Flanagan Davis (١٨٩٠) . ولقـــد ابتـــدع هـــــذا المسرح لونا جـــديدا هو « الجـــريدة الحيـــة » Living Newspaper تعرض فيها بعض لمسات مسرحية تثير أقصى اهتمام الانسان وتشـــوقه ، بالاضافة الى بيانات احصائية تبرز القوة (النزاعات حول السلطة فى حوض نهـــر تنيسى) ، « ثلث الأمة One Third of Nation (الحاجة الى المساكن) ، و « الجراثيم Spirochete » (اكتشاف ميكروب السل) ، E = mc2 (الطاقة = الكتلة فى مربع سرعة الضوء) .. ، وقد طافت هذه الروايات فى طول البلاد وعرضها ، حتى وصلت الى أناس لم يشهدوا قط المسرح الحى من قبل .

وعلى طول العشرينات من هذا القرن فى الاتحاد السوفييتى ، أخرج المسرح التسجيلى الذى كان يعرض المشـــكلات الاجتماعية ، ويقيم دعائم

الاشـتراكية سيلا من الروايات ، وفى ١٩٢٧ فى الاحتفال العاشر بثورة اكتوبر أخرج « مسرح الفن » فى موسكو Armoured Train 14-69 وهى عبارة عن مسرحة رواية فيفولود ايفانوف Vsevolod Ivanov (١٨٩٥) التى تحكى قصـة الفلاحين الذين اسـتولوا على قطار أرسـله البيض لتدميرهم • وأوضحت رواية « Oil » ، وهى احـدى الروايات التى عرضت فى موسكو فى الثلاثينات ، وقد وضعت فى قالب واقعى عن الآلات التى تنتج البترول ـ نقول أوضحت مدى التضحيات اللازمة للتوسع فى الصـناعة • وفى النهاية صاح المثلون فى النظارة « أيها الرفاق ، هل تقدمون هذه التضحية ؟ ، وزأر الجمهور معلنا أنه يقدمها عن طيب خاطر ، ومجدت روايات أخرى الثورة ، مثل « كابابيف » Chapayev ، وقد حولت فيما بعد الى فيلم سينمائى شعبى •

وبعد الحرب العالمية الثانية نكص المسرح عن التسجيل والاعلام ، وانبثقت الرواية الشـعرية من جديد ، فى نطاق ضـيق • فى انجلترا وفرنسا والولايات المتحدة ، وكانت فورة الاخراج التجريبى ، فى الأصل، قد استقرت فى بريق المسرح فى العواصم الكبرى ، ولم يكن عظماء الكتاب المسرحيين فى حاجة الى مسارح • وعرضت المسارح الصـغيرة التجارب السـابقة ، وبعض نفثات للشباب الغاضب ، وبعض روايات الوجوديين (سـارتر : « البعوض Les Mouches » ١٩٤٣ ، كامو : « كاليجولا Caligula » ١٩٤٤) وجدير بالذكر أن رواية شـو « الميجر بربارا Major Barbara » قد حولت الى فيلم بالتعاون بين شووبين المدير والحق أنه قد دبت المنافسة بين المسرح والسينما ، وكم تبودلت الروايات بينهما •

التصوير الفوتوغرافى ـ تطور التصوير الفوتوغرافى بسرعة بوصفه شكلا من أشكال الفن ، يمكن أن يعبر ، لا عن ترجمة الأحوال النفسـية والحقائق الاجتماعية ، بمثـل ما يعبر به الرسـامون المثالون والكتاب فحسب ، بل انه ـ أى التصـوير الفوتوغرافى ليسـتطيع أن ينفذ الى مجالات أخرى ، ذلك أن الدقة السريعة لآلة التصوير (الكاميرا) تستطيع أن تسجل أحداثا يتعذر على عين الانسان تسـجيلها : الحركة السريعة ، الخلجات الوقتية ، الأشياء الدقيقة البعيدة التى لا يمكن الوصول اليها •

وفى بداية التحمس للتصوير الفوتوغرافى بوصفه فنا ـ لا مجرد النتيجة الآلية لطقة الغالق » ـ نظر المصورون الفوتوغرافيون الى أعمالهم وصورهم على أنها رسوم أو لوحات • ان تكنولوجية الكاميرا أو تكنولوجية

تصنيع اللوحات والأفلام ، مع امكان استخدام ازدواج الفيلم ، والتهذيب (وضع اللمسات الأخيرة) والتحريف ، وغيرها من ألوان المعالجة اليدوية ـ أدت بهم الى محولة أخذ لقطات زاوية (من مختلف الزوايا) وتصوير الآثار الجوية ، والصور السريالية « والكلاج (*) والمسح الفوتوغرافى ، وكانوا يستطيعون الايحاء بالأسرار الخفية ، والعلاقات المتباينة ـ ألفرد ستجلتز Alfred Stieglitz (١٨٦٤ ـ ١٩٤٦) « أشـــجار وقـــورة » Venerable Trees فردريك سومر Frederick Sommer ١٩٠٦) « ماكس ارنست Max Ernest أرنولد نيومان Arnold Newman (١٩١٨ ـ) « ايجـــور ســـــترافنسكى Igor Stravinsky ادوارد ستيشن Edward Steichen (١٨٧٩) رودين Rodin المفكر Thinker ، موهولى ناجى Moholi Nagi (١٨٩٥ ـ ١٩٤٦) ، « المسح الفوتوغرافى » ، مان راى Man Ray (١٨٩٠ ـ) المسح بالأشعة Ray Grams ، (اللوحة ٤٩) ·

وكانت المجموعا المتنوعة من الأعمال ذات أثر فعال ، وخاصة فى ملصقات الاعلانات ، لأنها تعمل عملها من فورها ، وفى أواخر العشرينات وفى أوائل الثلاثينات نرى أن موهولى ناجى ، فى مدرسة «الباو هاوس**» الفنية العظيمة ذات الأثر الكبير ، كان يعلم اســـتخدام هذه الاختـــراعات ويجربها بنفسه ، وقام بالعمل نفسه فيما بعد ، وهو على رأس ، مدرسة « الباو هاوس » الجديدة فى شيكاغو · وأنتجت عمل الحفر الفوتوغرافى فى مطبوعات ، فى أى حجم وأية كمية ممكنة · ووجد المعلنون (أصحاب الاعلانات) أن هذه الأشياء ذات أثر فعال ، وخاصـــة فى الايعاز بالتقاء الرغبات ، وما أن بدأت الخمســينات حتى كانوا يســتخدمون الصـــور

(*) « التلصيق » نوع من الصور تستخدم فيه رسوم المجلات القديمة من العصر الفكتورى ، فيقص ما فيها من صور ، ثم تلصق معا بعناية ، لتتالف منها أشكال عجيبة تجمع بين الانسان والطير والحيوان والأصداف ونحوها فى جسم واحد ، فتخلق بذلك عالما أشبه بعالم الأساطير ـ من مبتكرات الرسام السريالى الألمانى ماكس ارنست (عن قصة الفن الحديث ـ الترجمة) ·

** Bauhaus مدرسة فنية عظيمة نشأت فى ألمانيا تحت زعامة المهندس الشاب ولتر جووبيوس ، وكانت الفكرة الجوهرية التى قامت عليها هى محاولة التوفيق بين القيم الفنية الرفيعة من ناحية وحاجات الانتاج الصناعى الحديث من الناحية الأخرى ، وامتد نشاطها الى جميع فروع الفن والتصميم الصناعى من عمارة وتصـــوير ومسرح وطبوغرافيا · ولكن الحكم النازى قضى عليها فهرب بعض أساتذتها الى أمريكا (قصة الفن الحديث · القاهرة ١٩٦٠) ·

الفوتوغرافية على أوسع نطاق ، مقتصرين على اللونين الأبيض والأسود في البداية ، ثم الصور الفوتوغرافية الملونة ، بقدر ما أمكن تحميضها ٠

ولكن الرومانتيكية في استخدام المؤثرات (الجمع بين الألوان أو الأشكال) مثل التصوير (الرسم) أخلت السبيل لاستخدام الموارد الخاصة للكاميرا في صور فوتوغرافية لم تهذب أو لم توضع عليها أية لمسات ، ولم تعالج باليد ٠ وكان هدف الرائد الفرد استجلتز نفسه وكثيرين غيره من المصورين الفوتوغرافيين ، هو دقة الصورة وغنى النسائج (قوام الصورة وملمسها) مما يمكن الوصول اليه عن طريق الضوء والتوقيت الدقيق ٠ واعتمد جمال الصورة وأثرها الآخاذ على الادراك المرهف بنوع خاص لدى الفنان وأسلوبه السريع الأكيد في استعمال الكاميرا ٠ وربما كانت الصور مسرحية أو تجريدية ، ولكنها لم تكن زخارف أو ايضاحات٠ وكانت سجلات لمعنى الخبرة أو التجربة التي يمارسها الفنان بوصفه باحثا ٠ وعلى هذا الأساس سجل يوجين آتجيه Eugene Atget (١٨٨٥ ـ ١٩٢٧) باريس ، كما صور ووكر ايفانز Walker Evans (١٩٠٣) ومرجريت بورك هويت Margaret Bourke White (١٩٠٥ ـ) وجه الولايات المتحدة (لقد رأيتم وجوههم : You have seen their faces ١٩٣٧) ووجه روسيا في أثناء الحرب : التقاط منظر الحرب الروسية Shooting the Russian War ١٩٤٢) ، ووجه الهند الجديدة منتصف الطريق الى الحرية ، تقرير عن الهند الجديدة Half way to freedom : Report on the New India ١٩٤٩) ٠ (لوحة ٥٠)

وفي الثلاثينات تطورت « الفوتوغرافيا » ذات السرعة العالية الى واحد على مليون من الثانية ، بوصفهاأداة علمية للملاحظة الدقيقة للأجزاء السريعة الحركة في الآلة ، وسمحت بسلسلة من فترات تعريض الفيلم للضوء في لوحة واحدة ، لتعقب طريق الحركة السريعة ٠ وزودنا هذا الأسلوب الذي استخدم بشكل تصوري بخبرة جمالية جديدة بما لم يكن قد شوهد بعد من أشكال الحركة وأنماطها ، مثل الصور الفوتوغرافية التي التقطها جيون ملي Gjon Mili's (١٩٠٤ـ) ليدى عامل في مصنع ، تتحركان في تجميع أجزاء اللولب، ولراقص الباليه،ولثلاثة أرباع الضربة 3/4 Beat (اللوحة ٥٢) ٠ وهذه الأساليب وغيرها مكنت الكاميرا من الكشف عن الأشكال البيولوجية المختفية تحت الماء ، وعن عمليات مثل فقس البيض ، بل حتى عمل صمامات القلب في صورة متحركة (دكتور ج ٠

كيث هـــــارجت Dr. G. Keith Hargett وأدوين · س · أودى Edwin C. Udy « نهر الحياة الأحمر Red River of Life (اللوحة ٥٣) ·
وفى أواسط القرن ، نجد أن آلات التصوير الفلكية ذات الزوايا الواسـعة لم تزود الفلكيين بصورة عن الكون فوق كل ما كان ممكنـا من قبل يمكنهم بها أن يلتمسوا اجابات عن التساؤل الذى كان يتردد : هـــل الكون يتمدد ويتسع ، وكم عمره ، ولكنها أى آلات التصـــوير كذلك مكنت الرجال العاديين من مشاهدة قياس الكون ونظامه وعمليات الخلق المستمرة فيه ، والابتهاج بالصور الفوتوغرافية وتذوق الجمال فيها ·

وكانت الصـــور ، الى جانب الكتابات التى تزيد من تأثيرها ، هى أساس الصحافة المصورة التى انتشرت بعد ١٩٣٦ (اللوحة ٥٤ أ) · وبعث أصحاب الصحف المصـــورة بالمصـــورين الى مختلف أركان المعمورة ليغطوا أنبـــاء الحرب والأزمات الوطنية ، وألوان الحيلة اليومية العـادية لأقصى الأقوام فى الأرض أو لشعوبهم هم أنفسهم ، ونشروا « موضوعات مصورة » بأن وضعوا الصور المفردة بعضها الى جانب بعض ، فى سلسلة، لتصنع أنماطا تفسيرية أو توضيحية ، وصنعت الحكومات صـورا لتعليم شعوبها ، أو لاعطاء فكرة عن بلادها فى الخارج ، (مثل ادارة أمن المزارع فى الولايات المتحدة ، وهيئة التســـويق الامبراطورى فى بريطانيا) كما وضع المصورون ــ كل بمفرده ، أو الناشرون الذين يختارون الصور من هنا وهناك ، كتبا كثيرة ــ مثل ووكر ايفانز « مناظر من أمريكا » ١٩٣٨، هنرى كارتييه بريسون Cartier Bresson (١٩٠٨) « مناظر من الصين وغيرها » ، (١٩٥٤) ، ودونالد · س· يترى Donald C. Peatrie وجورج ايمـــر George Aymer « تلك هى الحيـــاة This isLiving و « نظرة الى الطبيعة بالصور A View of Nature with Photographs ١٩٣٨) · (اللوحة ٥١) ·

وأبرز مجال الفن وتطوره وامكاناته فى الاتصـــال الشعرى ــ فى معرض فوتوغرافى ؛ فقد وضع ادوارد ستيخن « أسرة الانسان » فى ١٩٥٥ لمتحف الفن الحديث فى نيويورك ، ثم أرسل فيما بعد الى كثير من المدن فى مختلف أنحاء العالم ، ثم أخرج كذلك على هيئة كتاب ، فى طبعـــات رخيصة وأخرى غالية الثمن · واحتوى المعرض على ٥٠٣ من الصور أخذها ٢٧٣ مصورا فوتوغرافيا فى ٦٨ بلدا ، اختيرت من أكثر من مليونى طبعة ، ونظر الى هذا المعرض على أنه مرآة وحدة الانسان الجوهرية فى هذه الدنيا، كما ترى فى العناصر والمشـــاعر العامة فى مجرى الحياة اليومية ، ولقد

تدرجت الصور من المولد الى الممات ، وانتظمت العلاقات اليومية للأفراد العاديين ، بينهم وبين أنفسهم ، وبين أسراتهم ، وبين جماعتهم وبين العالم الذى يعيشون فيه ، وكتب الشاعر الأمريكى التمهيد ، ومقتطفات من عيون الشعر والأمثال ، والنصوص المقدسة عند كثير من الأجناس والشعوب ، وحدد التركيب وأوضح المعنى ، وتردد الجمهور أفواجا على المعرض أينما ذهب ، وهنا كان ثمة فن شعبى مألوف مملوء بالحركة والحياة ٠

٥ ـ العمارة : فى العشرينات من هذا القرن صارت العمارة الشكل البارز فى الفن الحديث ، وهو الشكل الذى دفع الى الأمام فى جرأة تلك التجارب التى كانت قد استمرت قبل الحرب ، وفى الطريق المعقول للتطور ، وفى المدرسة العضوية الخصيبة ، واقتضت طبيعة العمارة ـ حتى تواجه الحاجة العملية ـ الاشتباك المباشر مع المجتمع الذى تقدم له خدماتها ، والتزاما باستخدام المواد والعمليات الجديدة التى كانت الصناعة تبدعها وتحت زعامة جماعة عرفت باسم « دى شتيل » De Stijil (١٩١٧ ـ ١٩٢٥) فى هولنده ، ومدرسة الباوهاوس (١٩١٩ ـ ١٩٣٣) فى ألمانيا ، ومدرسة لوكور بوزييه « الروح الجديدة Esprit Nouveau (١٩٢١ وما بعدها) فى فرنسا ، طور المعماريون والمصورون ما صار يطلق عليه « الطراز العالمى » ، على الرغم من أن زعماء المعماريين أنفسهم استعاذوا بالله من هذه التسمية ، لأنها توحى بأفكار ثابتة ٠

ووضع فرانك لويد رايت Frank Lloyd Wright فى الولايات المتحدة قواعد العمارة العضوية ، عن طريق سلسلة من المبانى ، وتصميمات للجماعات ، والكتابات ، انتشر تأثيره ونفوذه فى أوربا ، وفى بلده ، وبدىء بالبوهوف Bauhof فى أوربا على هذه القواعد نفسها

وحدد رايت بيانه (١٩٥٩) قواعد العمارة العضوية بقوله :

« فى غمرة التغيرات العنيفة ، أتت احدى طرق البناء ، لمجتمعنا بتكامل جديد ٠٠ ان هذه المبانى البسيطة تظهر العمارة على انها تركيب عضوى ، قائم على أن « الجزء للجزء ، كما أن الجزء للكل » ٠ ومثل هذا الكيان وحده هو الذى يمكن أن يعيش ٠ وكان حتما أن هذه النظرة الى الطبيعة فردية فى العمارة ، كما كانت فردية فى اعلان الاستقلال ، كما أنها متميزة فى طبيعة الانسان نفسه ، لقد تأكدت الآن كلية التعبير البشرى فى العمارة ٠ ولن يعود البناء الموفق شيئا غير هذا بعد الآن ، «كما هو الحال فى الحياة ، وهذا هو الشكل » ٠

وعبر الفيلسوف الصيني لاو ـ تز Lao-Tze عن هذه الحقيقة التى أمكن الآن بلوغها فى العمارة حين أعلن أن « واقع البناء لا يكمن فى السقف والجدران ، ولكن فى الفراغ الذى بينها ، والذى تتيسر الحيلة فيه » . لقد شيدته وعندما بنى معبد الوحدة Unity Temple بدأت تبرز فكرة الفراغ الداخلى : ١٩٠٦ .

وسواء كان المهندس المعمارى من أتباع المدرسة العضوية أو العالمية الأوربية ، فان جوهر طراز القرن العشرين كان الأمانة الهندسية فى استخدام المواد ـ فما بدا كأنه دعائم لابد أن يكون دعائم بالفعل ، لازخرفة ـ وفى مراعاة « الناحية الوظيفية » فى تصميم المبنى . وعمل المعماريون على أساس امكانات الانتاج بالجملة ، واحتمالات المواد الجديدة : الصلب ، والزجاج والخرسانة والألومنيوم والسيراميك والبلاستك . وشيدوا بيوتا لا يجوز أن تكون صناديق بل مساكن أو « آلات للعيش والحياة » كما شيدوا المدارس ومكاتب الأعمال . والمصانع والمصارف التى تتوافر فيها الاضاءة الكافية ، والترتيب البارع للفراغ ، والاقتصاد فى البناء ، على أن يدل مظهرها على الغرض الذى شيدت من أجله ، بدلا من أن تبدو وكأنها معابد يونانية كاذبة أو كاتدرائيات قوطية أو صروح باروكية .

وأول جماعة تكونت هى جماعة دى شتيل Stijl بزعامة المصور مندريان Mondrian والمهندس المعمارى جاكوبوس أود Jacobus Oud (١٨٩٠ ـ) ، وقد اشتغلت هذه الجماعة بجد ودقة مع المكعبات والمستطيلات والسطوح المنبسطة ، وجربت تأثيرات اللون ـ عمدوا الى تنويع لون الجدران فى الغرفة الواحدة ـ وصمموا الأثاث ليتلاءم مع بيوتهم المستطيلة ، مستخدمين مواد جديدة مثل الصلب .

وفى ١٩١٩ أنشأ والتر جروبيوس Gropuis فى ويمار بألمانيا ، مدرسة الباوهاوس نتيجة ضم مدرسة الفنون والصناعات الى أكاديمية الفنون الجميلة ، وكما أوضح هو فى بيانه « نظرية الباوهاوس وتنظيمها » ، كان يسعى الى تحطيم الترتيب الهرمى الذى كان قد فصل بين الفنون الجميلة والفنون التطبيقية .

« تسعى الباوهاوس جاهدة الى التوفيق بين الجهود الخلاقة ، لتصل ـ فى فن معمارى جديد ، الى توحيد التدريب والتعليم فى الفن وفى التصميم معا ، والهدف الأسمى للباوهاوس ، مهما كان بعيدا ، هو العمل

الجمعى فى الفن ــ البناء ــ الذى لا توجد فيه أية حواجز بين الفن التركيبى والفن الزخرفى » ٠

وكان الطالب فى البدأية يتلقى تعليمه على يد فنان نظرى ويد صانع ماهر ، حتى تدرب الناس ، يوما بعد يوم ، على أى الأشخاص يمكن أن يجمع بين العناصر اللازمة ، ووفق جروبيوس ــ رغم اللامبالاة البيروقراطية وعداء الجمهور الذى لا يدرك ــ وفق فى أن يجمع بين نفر من المصورين والمصممين والمعماريين من مختلف أنحاء أوربا ، بوصفهم جميعا معلمين فى الباوهاوس فأمها الطلبة من عدد من بلدان أوربا فضلا عن المجموعة الأصلية التى جاءت من ألمانيا ٠ ولم يدرسوا نظرية التصميم فحسب ، بل اشتغلوا كذلك بشكل خلاق فى سلسلة من المصانع : النجارة ، الزجاج الملون ، الفخار ، الأثاث ، المعادن ، النسيج ، التصميم المسرحى العرض ، الطبوغرافيا ٠ ولما نقلوا مدرسة الباوهاوس الى دسو Desseau ١٩٢٥ ، أبرزوا كلا من الطراز الجديد والمبدأ اللذين اتخذتهما جماعة خلاقة مبدعة ، تعمل معا فى الكيان الذى صممته ، والداخل الذى زخرفته وجهزته ، وبعد قيام هتلر ، الذى أدى الى اغلاق المدرسة ١٩٣٣ ، توزع أثر الباوهاوس وانتشرت بذورها فى أوربا وأمريكا ، حيث عاد طلبتها ومعلموها الى أوطانهم ، ورحل مديراها : جروبيوس وخلفه ميزفان درروه Mies van der Rohe الى الولايات المتحدة ليكونا مديرين لمدرستين معماريتين فى كل من هارفارد ، وألبينوس ، وليكونا بجانب فرانك لويد رايت ، زعماء العمارة فى تلك البلاد ٠

ولم تكن أهداف الباوهاوس فنية فحسب ، بل اجتماعية أيضا ، ذلك أن جروبيوس أصر على أنه اذا لم يكن للتنمية الصناعية ــ الا نتائج اقتصادية ، وليس غير ، فان ذلك يحط من قدر الانسان ويجرده من انسانيته ، فلابد أن يكون هناك شىء من الكرامة الانسانية والحرية والعلاقات المرضية التى تغذيها وتوثقها البيئة التى يعيش فيها الناس ٠ وكانت صفوف مساكن العمال التى شيدها أود فى هولندة ١٩٢٤ من أولى البشائر بهذا المبدأ عن طريق العمارة الوظيفية ٠

وذهب لوكربوزييه الى أبعد من ذلك ، فاتجه تفكيره الى نواح أخرى، مثل كثافة السكان وتحسين وسائل النقل والعمل والمعيشة ، وتخطيط مدن كاملة تقوم على طراز انسانى ، خالية من الفوضى والزحام والتضخم البغيض ، مما يقترن بالتوسع الصناعى وازدياد السكان ، ورفض بدعة الضواحى الحديثة ، لأنها بدت فى نظره شيئا يجمع بين المدينة والقرية ،

ولا يحل شيئا من مشاكل المعيشة الرئيسية ، وصمم بدلا منها طوابق عالية رشيقة فى أماكن طلقة واسعة ، حتى لاتحرم أية أسرة من النور والهواء ، ومصممة بحيث تستمتع كل أسرة بأشعة الشمس طرفا من النهار ، أو تستظل من الشمس المحرقة فى الأجواء المدارية وشبه المدارية، وخطط تصممات لمدن بعينها : (باريس ١٩٢٥ ، ريودى جانيرو ١٩٢٩ / ١٩٣٠) ، وتصميمات أخرى لأنماط من المدن أطلق عليها المدينة ذات المركز The Concentric City ١٩٢٢ ، المدينة المشعة The Radiant City ١٩٣٠ ، القرية التعاونية TheCo-operative البلدة ذات الخطوط المستقيمة The Linea Town ١٩٣٤ ١٩٤٢ ، ووزعت المساحات تبعا للوظيفة ، فعمد الى الافساح بين المصانع ومساكن العمال ، حتى يسير هؤلاء الى أعمالهم وخططت الشوارع طبقا لارتباطات الناس بمواقف سيارات النقل ومراكز الأسواق ، أما أماكن النزهة والتعليم فقد حددت بنسبة السكان ، وكانت التصميمات التى وضعها مفتوحة ، حتى اذا اتسعت المدينة أمكن انشاء وحدات جديدة متكاملة لأعداد مختلفة من السكان (اللوحتان ٤٥ أ ، ٤٥ ب) .

وساد أثر لوكوربوزييه على نطاق واسع ، بفضل الأبنية التى شادها والتصميمات التى وضعها فى بلاد كثيرة ، وبفضل انتشار فكرته عن أبراج المدن التى تقام فى الخلاء على مساحات يستولى عليها البناءون ووكالات الاسكان فى أماكن مثل نيويورك وباريس ومرسيليا ، وبفضل الدور القيادى الذى ساهم به فى المؤتمر الدولى للمهندسين المعماريين ومخططى المدن ، وأخيرا عن طريق تلاميذه الذين شغل الكثيرون منهم مناصب هامة فى لجان التخطيط ، وانعكست فكرته عن « فريق » المهندسين وغيرهم من الفنيين ، الذى يجب أن يعمل معه المهندس المعمارى جنبا الى جنب ، نقول انعكست هذه الفكرة فى تنظيم شركات ضخمة للبناء تضم عدة مئات من المعمارين والمهندسين والاقتصاديين وغيرهم من الاخصائيين مثل « شركة الولايات المتحدة » فى الخمسينات ، وكانت تتكون من تسعة شركاء و ٣٢٢ آخرين ، وكان لها مكاتب فى نيويورك وشيكاغو وسان فرانسسكو .

كانت العمارة الجديدة فى الربع الثانى من هذا القرن تشكل وجه المدن من جديد ، وصارت بساطة الطراز والأشكال ، تلك البساطة التى التأمت مع طبيعة المواد الجديدة ، بشكل متزايد ، هى الطابع المميز للأثاث والأدوات المنزلية ، ولتجهيزات المصانع والمكاتب ، ولتصميم الصحيفة المطبوعة ، وفى كل ما يعرض للعيان ، والحق أن فئة قليلة من الأفراد

الأغنياء ممن تجاسروا على تشييد دور خاصة لهم على هذا النسق الراقى — هم الذين تعلقوا بهذا الطراز ابتداء ، ثم ما لبث أن طبق شيئا فشيئا فى الأغراض الوظيفية المرتبطة أوثق رباط بالحياة الحديثة ، والتى من أجلها قدر المعماريون قيمة هذا الطراز — مثل المصانع الانسيابية ، حتى تحتفظ بطاقات العمال وسرعتهم ، وأبنية المكاتب المرفوعة عن الأرض على أعمدة منبسطة مع جدران أو حوائط تستخدم كستائر أو حواجز ، على أن يكون من الميسور تقسيم المساحة الداخلية بمرونة ، وفقا لما تقتضيه الحاجة ، ثم تغييره بسهولة ، ومثل المدارس والطوابق ذات النوافذ المرصوصة كالشرائط فى وضع رأسى أو أفقى ، لينفذ الضوء منها من كل جانب ، ومثل المسارح التى أتقن فيها حساب الصوت ، وأقيمت فيها الشرفات البارزة الخالية من الأعمدة التى تحجب الرؤية ، وأخيرا المتنزهات التى صممت لتكون بمثابة ملاعب لأطفال المدن وشبابها . وكان هذا الطراز المعمارى يلتئم بصفة خاصة مع المناطق المدارية وشبه المدارية ، لكثرة استخدامه للزجاج ، واتجاهه الى أن يصب داخل البناء وأجزاؤه الخارجية كل منها فى الآخر ، ومن ثم انتشر استعماله على نطاق واسع فى بلاد مثل ريودى جانيرو ، وكراكاس ، وكوبا ، وبور تريكو وجنوب كاليفورنيا . (اللوحتان ٥٥ أ ، ٥٥ ب) .

ولما اكتمل نضج الطراز على أيدى كثير من المعماريين والمهندسين والمصممين ، فانه بات يطبق فى مرونة متزايدة ، وعند نشأته لم يكن للزخرفة فيه مكان ، واعتمد فى جماله كل الاعتماد على نسب البناء والواجهات ذات اللون المطفأ التى يمكن أن تكون جزءا من التصميم كما أنه — أى الطراز — تشبث تشبثا شديدا بالأشكال المستطيلة . وفى الخمسينات بدأت المبانى تستخدم النحت والتصوير على أنهما جزء متكامل فى التصميم ، ولم تعد الخطوط المنحنية محرمة . وصمم ميزفان در روه نافورة فى أرض خضراء أمام مبانى المكاتب التى أقامها فى نيويورك ، واستخدم الرسوم لتزين أجنحة الادارة فى الطوابق العليا . أما جروبيوس فقد استخدم فى بنائه لقسم الدراسات العليا بجامعة هارفارد ، القرميد الملون والآجر المفرغ ، فى تركيب سامق يشبه الشجرة . وزين مبنى الجمعية العامة للأمم المتحدة برسوم ونقوش اسكندنافية وفرنسية وأسبانية . (اللوحتان ٤٢ ، ٤٦) .

وفى أثناء هذه العملية كان للمدرسة العضوية أثر ملحوظ فى توكيد الجانب الانسانى فى البناء ، والعلاقة بين تصميم المدن وبين الأشكال الاجتماعية ، وخاضت معركة مع التضخم أو الوظيفية الضيقة الى أبعد

الحدود ، وصعد أثر فرانك لويد رايت ثم هبط ، ولكنه في الأربعينات والخمسينات ارتفع وساد العالم كله ، وكانت مبانيه مشهورة فريدة فى بابها من ذلك The Rore House ١٩٠٩ فى شيكاغو ، وهو أفقى مثل المروج التى أقيم فيها ، والفندق الامبراطورى Imperial Hotel المضاد للزلازل فى اليابان (١٩١٥ ــ ١٩٢٣) ، والنماذج التى صممت ١٩٣٢ لمدينة Broad-acre City والتوسع الكبير فى استعمال قاعدة البروز فى برج شركة جونسون للشمع Johnson Wax Co. فى راسين وسكنسين Racine Wisconsin ، الفضـــاء المنساب فى متحف جوجنهايم Guggenheim ١٩٥٩ فى نيويورك • وكان شـــديد النقد للعمـــارة الأوربيـــة وكأنها لا تزال تصـــمم صمـــندوقا • وفى نفس الوقت ظل البوهوف يســـيرون على خط المدرسة العضوية فى أوربا منذ ١٩٢٠ ، وما ان جاءت الخمســـينات حتى قامت بين المهندسين المعمـــاريين الهولنديين والانجليز حركة تلتمس الوسائل للتقريب بين المدرستين والجمع بينهما ولنشر الاعتراف بوظيفـة الشـكل فى المجتمع ، حتى يمكن دون ضياع مكاسب الوظيفية ــ الحصول على مزيد من عناصر الانســـانية مع جمال البيئة ، ولايمكن القول بأن احدى المدرسيتين سادت وســـيطرت ، ونشأت أشكال محلية فى مختلف البلاد ، وهى أشـــكال جمعت بين عدة عناصر متباينة (لوحة ٤٤) •

ولما جهد المهندسون المعماريون فى مواجهـة المتطلبات الجديدة لعصر الصناعة ، وجدوا أن مكانهم فى المجتمع يتغير ، وأن أفقهم تحدده اعتبارات خارجة تماما عن دنيا الفن ، فقد كان لزاما عليهم أن يعملوا ــ لا على أسس وظيفية وضعها من يســـتخدم المنظور ، والى جانبهم مجموعة متنوعة من الفنيين المتخصصين فحسب ــ بل فى نطاق اطار اقتصادى سياسى كذلك فدعوا الى تعميم وحدات كبيرة : أقسام مدن بأكملها ، بلدان جديدة ، اعادة بناء المدن التى خربتها الحرب ، أو بعض أجزاء قديمـة من مدن أخـرى ، وعواصم جديدة مثل قنديجار Candigar فى اقليم البنجاب الهندى ، وبرازيليا فى البرازيل ، ومدن العمال ، ومناطق الاسكان • وكان عليهم أن يفكروا فى طرق البناء الواســـع النطاق ، بما فى ذلك تصنيع أجزاء قياسية وتجميعها فى الموقع • وعملوا فى الحدود التى فرضتها خطط التنمية الحكومية ، وتعليمات البناء وتقسيم المدن ، والاجراءات العقارية والمالية ، وتنظيم صناعة البناء راستعداد من بأيديهم الأمرلتنفيذ خططهم •

وفى أواسط القرن ، وعلى الرغم من أن الأفكار المعمارية الجديدة ظهر أثرها فى أنحاء كثيرة من العالم قام حول المدن السريعة النمو ، من أجـــل

التوســـع ، ضواح كبيرة ، نشـــأت فى الغالب دون الرجـوع الى آراء المعماريين فى التصميم الجماعى ، وملئت بالمساكن القميئة التقليدية التى بنيت دون اعتبار لمستويات التفوق والأمانة ، والابداع فى استخدام المواد، وفقد بعض من أجمل الآبنية أثره وفاعليته ، بسبب ما أقيم حوله من مبان غير متناسبة ، ولأن بعضا من أعظم مبانى الاســكان الوظيفى باتت تنذر بالتحول الى أكواخ جديدة ، نتيجة التعليمات التى تحدد شاغليها وطرق ادارتها • وعكست بعض المبانى شغلها بمواد من أجل هذه المواد فحسب • (اللوحات ٤٧ أ ، ٤٧ ب ، ٤٨ أ ، ٤٨ ب ، ٢٠ ب) •

ومهما يكن من أمر ، فقد ظلت العمارة ، حتى أواسط القرن العشرين أكثر الفنون التقليدية ازدهارا ، كما ظلت الى أبعد حد ، جزءا من مجتمع صناعى (٢٢) •

٢ ـ الثقافات القومية الناشئة فى المناطق الأخرى ذات الثقافة الغربية •

فى عشرات السنين التى أعقبت الحرب العالمية الأولى ، وبعيدا عن غرب أوربا كان ثمة ثلاثة خطوط للتعبير آخذة فى النمو فى مناطق الثقافة الغربية ، تلك هى الثقــافات القومية التى انبثقت فى الولايات المتحدة الأمريكية ، وفى أمريكا اللاتينية ، ثم فى روسيا الســوفييتية ، وهى ثقافات نبعت من أصول أوربية ، وظلت تتأثر بالتيارات الأوربية ، ولكنها، فى تلك الســنين باتت تزداد على مر الأيام تميزا ووعيا ذاتيا فى الروح والشكل • وفى أواسط القرن برزت نزعات مشابهة نحو أنماط من التعبير متميزة فى بلاد أخرى صغيرة ذات أصل أوربى ، مثل كندا ، واستراليا ، ونيوزيلنده ، وجنوب أفريقية •

وفى هذه الأقطار جميعها انطوت التطورات ، بشــكل و بآخر على الوعى الذاتى بأن كل منها أمة أو شعب ، وعلى اكتشاف وتوكيد الصفة المميزة فى الحياة القومية ، والأشكال الاجتماعية والخبرات الشخصية ، مما كان جزءا فى تشــكيل المجتمعات الجديدة والأخذ بيدها فى طريق النضــج والنمو ، ومن بين معالم القرن العشرين ، لم تكن هــذه الدوافع للتكامل والاستقلال الثقافيين ، فى نطاق منطقة الثقافة الغربية أقل شأنا من دوافع الشعوب المغلوبة الى الاستقلال السياسى عن السيطرة الأوربية•

ومهما يكن من شىء ، فان هذه الحركات لم تقم بمعزل عن التطورات فى أوربا ، بل كانت فى تفاعل مستمر معها • وكان التفاعل طوال هذه الســنين أعظم ما يكون مع الولايات المتحدة الأمريكية ، بســبب مرحلة

التطور التى كانت تجتازها ، ومركزها العالمى ، وبسبب تدفق المهاجرين واللاجئين الأوربيين اليها ، وتدفق الكتاب والفنانين الأمريكيين الى أوربا ، والثروة المتاحة للنشر وللفن فى الولايات المتحدة ، وبسبب الحقيقة القائلة بأن المجتمع الأمريكى كان يمثل الثقافة الجماهيرية التى كانت المجتمعات الأوربية تتجه اليها ، وبأن الكتاب الأمريكيين كانوا يضعون أيديهم على جوانب لم يكن الأوربيون قد واجهوها بعد · انه لم يكن ثمة مفر من أن تظهر الأسماء الأمريكية بين ممثلى الاتجاهات الأوربية الكبرى التى عالجناها فى الصفحات السابقة ·

أما فيما يتعلق بأمريكا اللاتينية ، فان أشكال التعبير المتميزة الناشئة لم تكن قد لحقت بعد بالمجرى الرئيسى للآداب والفنون الغربية ، فيما خلا استثناءات يسيرة ممتازة جديرة بالذكر - مثل روبن داريو Roben Dario (نيكاراجو ١٨٦٧ - ١٩١٦) ، وجبرابيل مسترال Gabriele Mistral (شيلى ١٨٨٩ - ١٩٥٧) ، ورسوم الجدران للمصورين المكسيكيين جوزيه كليمنت أوروزكو Clemente Orozco (١٨٨٣) ، ودافيد ألفارو سكويرس David Alfaro Siquieros (١٨٩٨ -) ، وديجو ريفيرا Diego Rivera (١٨٨٦ - ١٩٥٧ ، وموسيقى البرازيلى هيتر لوبوس Heitor Villa Lobos (١٨٨٧ - ١٩٥٩) · (اللوحة ٣٢) ·

وفى سنين التشكيل هذه عاش الاتحاد السوفييتى كجماعة مغلقة ، مستخدما فنونه للمعاونة فى تطوير مجتمعه الثورى · وفى اكتشاف الامكانات الخلاقة فى قطاع كبير من شعبه واطلاقها من عقالها ، بعيدا عن تأثير شخصيات ماقبل الثورة ، من أمثال ستانسلا فسكى أو اينشتين ، أو بروكوفييف ، الذين ظلوا يعملون فى نطاق الاتحاد السوفييتى ، وخاصة فى المسرحية والفيلم والموسيقى والباليه · وخلاصة القول ان آداب الاتحاد السوفييتى وفنونه لم تجاوز حدوده الا قليلا ·

وفى كل هذه البقاع ، وفى غيرها من البلاد ذات الأصل الأوربى ، تلك التى كان يتفق لها عرضا كاتب أو فنان ناشىء يمكن أن يسمعه أويراه الناس تجد أن الكتاب والفنانين لم يروا أنهم ينتحون جانبا منعزلا ، بل رأوا أنهم انما يصبون فى جدول لابد أن يعود فى الوقت المناسب ليغذى النهر العام المشترك ، ومن ثم يزيدون فى ثراء الأدب والفنون العظيمة فى الغرب وفى تنوعها ·

(أ) الولايات المتحدة :

فى الوقت الذى رأت فيه الولايات المتحدة الأمريكية ، فى نهـــاية الحرب العـــالمية الأولى أنه قد زج بهـــا فى مركز رئيسى فى العالم كانت الفنون والتعبير فيهـــا قد بدأت بالكاد تعكس نظرة محلية وتســـتخدم مصطلحات محلية ، على أن التماثل مع أوربا كان هو الطابع السائد فيها ، وبصفة أساسية مع الأدب فى انجلترا فى القرن التاسع عشر ، ومع الفن الكلاسيكى فى عصر النهضة فى ايطاليا وفرنسا ، ومع الموســيقى الألمانية والايطالية والواقع أن لفظ « الثقافة » كان يعنى الفنون الجميلة الأوربية. ولقد كشف الكاتب القصصى هنرى جيمس ــ الذى أصـــبح فى النهاية مواطنا بريطانيا ــ كشف النقاب عن هـــذا الاتجاه عندما حلل مراوغات الشعور الباطن عند الأمريكيين الذين يفتشون عن التهذيب والصقل فى مراكز الفن فى أوربا ، فيواجهون الأرستقراطيات المنهارة ٠

إن الذى أبقى على الروابط الثقافية الوثيقة مع أوربا هو فى الأساس الطبقة الوسطى فى الســـاحل الشرقى ، الذين لقنوا التقاليد القديمة ، وقرأوا مثل نظرائهم على الشـــاطىء المقابل فى أوربا الكتب والمجلات ، وأعانوا الفرق الموسيقية ، وتبرعوا للمتاحف ، وفيما وراء هؤلاء امتدت عبر القارة مساحات شاسعة اسـتوطنت حديثا ، ومدن صـــناعية كبيرة تنمو ، وأعداد كبيرة من المهاجرين الذين عرفوا القراءة والكتابة أخيرا ، والزنوج الذين لم يعتقوا من اسار الرق الا منذ جيل واحد ٠

وقبل أن تدخل الولايات المتحدة غمار الحرب أهاب شباب النقاد ، مثل فان ويك بروكس Van Wyck Brooks (١٨٨٦) فى America's Coming of Age (١٩١٥) ، وروندولف بورن Randolph Bourne (١٨٨٦ ــ ١٩١٨) فى History of a Literary Radical الذى نشره بروكس ١٩٢٠ ــ أهابوا بالكتاب الأمريكيين أن يخرجوا من ربقة الاستعمار الثقــافى ، وأن يرقوا بالتعبير على أوســـع مدى ليحمل معنى قارة أمريكا الشمالية على تعدد جوانبها وثقافاتها المختلطة ، وليتحدث الى جمهور غـير ذلك الجمهور الذى كان هنرى جيمس يعنى شيئا عنده ، ورأوا فى التقاليد القوية القومية ، كما مثلها كتاب القرن التاســـع عشر الأمريكيون ، مثل والت وتمان Walt Whitman (١٨٩٢ ــ ١٩) ، ورالف والدو امرسون Ralph Waldo Emerson ٣ ــ ١٨٨٢) ، وهرمان مدفيل Herman Medville (١٨١٩ ــ ١٨٩١) ، ومارك توين Mark Twain (١٨٣٥ ــ ١٩١٠) ــ رأوا اقرارا صادقا لكرامة كل انســـان ، والاعتماد

على النفس كجزء من الانسجام الكبير فى الطبيعة ، كما يرى من الناحية الوجدانية أو الفلسفية على أنه صراع محزن مع الشر ، أو يؤخذ مأخذ الهزل والدعابة ، ورأوا البلد الآخذ فى النمو ، ورأوا القفار ، كما رأوا صياغة الأشكال الجديدة للحكومة على الأسس التى حددها أبراهام لنكولن « من الشعب ، وبالشعب ، وللشعب » ومشاكل الصناعة والعديد من ألوان الناس الذين يتعلمون كيف يعيشون معا ٠

يقينا ان بعض الكتاب كانوا قد بدأوا بالفعل فى التعبير عن المشهد العريض لأمريكا ، وكان الجمهور الذى قرأ لهنرى جيمس قد صعق بالواقعية التى لا ترحم عند تيودورد ريستر Theodore Doreisten (١٨٧١ ــ ١٩٤٥) الذى كان كتابه « الأخت كارى Sister Carrie (١٩٠٠) من المطبوعات المرفوضة ، فقد أظهر كارى ، وهى تفيض بالخيال والحيوية تأبى أن تتقبل الفقر المحتوم ، وتتقبل العمل فى المصنع ، وهو العمل الذى كان يمثل « فرصة » فى شيكاغو ، ولكنها تجد مجرد فراغ فى علاقاتها مع الرجال الناجحين الذين كانوا مستعدين أن يتخلوا لها عن أهلية الاحترام التى اكتسبوها بجهد ومشقة ٠ وكان الشاعران اللذان أصبحا الصوت الصادق لأمريكا الجديدة : روبرت فروست ، وكارل ساندبرج ، قد نشرا أول أعمالهما فى ١٩١٥ ــ ١٩١٦ ، وظلا فى الخمسينات يكتبون عن حياة الناس الذين عرفاهم ، وكانا لايزالان يتمتعان بحب الناس لهما واقبالهم على القراءة لهما ، وكان فى شعر فروست ، ابتداء من شمال بوسطن « North of Boston ١٩١٥ » ، الى قناع العقل The Masque of Reason (١٩٤٥) ، وقناع الرحمة The Masque of Merey (١٩٤٧) كان فيه الدعابة الحادة والواقعية اللاذعة ، والتهوين من أمر جيرانه الذين يفلحون الأرض الحجرية المجدية ، فى عبارة صريحة أنيقة ، لقد كتب عنهم كتابة تتسم بالحب والحساسية المرهفة بما فى الطبيعة من ارهاب ، وروعة معا ، والتقط رنين حديثهم فى النغم الممتاز لقصيده ، أما أعمال ساندبرج : قصائد شيكاغو Chicago Poems (١٩١٦) ، وقشور الغلال Corn Huskers (١٩١٨) ، والدخان والصلب Smoke and Steel (١٩٢٠) و « صباح الخير يا أمريكا » Good Morning America (١٩٢٨) ، فانها رددت حزن جماهيرالناس وفرحهم ، وشراستهم وحيويتهم ، وأحلامهم ، اما فى احدى المدن الزاحفة حديثا فى قلب القارة الأمريكية ، أو فى القفار الطلقة ٠

وفى الفنون عرض جماعة عرفت باسم « الثمانية The Eight أعمالها فى نيويورك ١٩٠٨ مصورين القوى الفجة فى المدن ، وكفاح

الانسان فى قرى البرارى ، وأناسا اســــتخلصوا الحياة من البحر ، ثم الصحراء الغربية ، وكانت أساليبهم متميزة غير مقتبسة ، والحق أن بعضهم كان ثائرا ثورة مباشرة ضد باريس الجديدة . وأصرجون سلون John Sloan (١٨٧١ ــ ١٩٥١) وآخرون مثله على الكشـــف عن الخشـــونة فى حياة المدينة « روفس ليلة فى الصيف Roofs : Summer Night « ١٩٠٦) ، وقد أطلق على هـــؤلاء احتقارا لهم اســـم Ash-can School ولكن الأمريكى القح الصـــادق ، وهـــو جون مارين John Marin (١٨٧٣ ــ ١٩٥٣) فقد أبدع بين عامى ١٩١٢ ، ١٩٢٢ أسلوبا أصيلا ليعبر به عن ايمانه بالطاقة الجبارة التى رفعت ناطحات الســحاب ، وقطعت الأنهار بالجسور المعلقة ، وعن شـــعوره بأن هذه التراكيب ، والتكوينات حية ، واستمر فى عشرات السنين التالية ، مثله فى ذلك مثل فروست وساندبرج ــ يعبر عما تفيض به الولايات المتحدة من حيوية .

ومهما يكن من شيء فثمة كاتبان شابان أمريكيان ، موهوبان مؤثران ، الشـــاعران عزرابونـــد Ezra Pound (١٨٨٥ ــ) وت .س. اليوت T.S. Eliot تحـــولا عن الواقع الأمريكى واتجهـــا شـــطر التقاليد الأوربية التى كانا قد تمردا عليها . وايمانا منهما بأن الطريقة الوحيدة لمكافحة الحاضر الذى أزال عن العيون غشارة الوهم ، هى استعادة كنوز الماضى ، نجد أنهما جدا فى التنقيب عن الجوانب المهملة فى الأدب الأوربى ، وأدب الشرق ، فنشر بوند ترجمات للشـــعر الصينى ، ودرس اليـــوت السنســكريتية وكتب عن دانتى ، وأصـــبح الكاهن الأكبر لطقس من من طقوس الشعراء الميتافيزيقيين الانجليز فى القرن السابع عشر ، وخاصة جون دون John Donne ، وبرر ، على أســـاس نظرية من نظـــريات النظـــام ، اعلاء شأن دنيا العلم الطبيعية ، والحنين الى مجتمع يقوم على الصفوة أو علية القوم ، لم تفسده بعد المساواة أو حقوق الانســـان وعقم الحياة الممعنة فى الكلف بمتاع الدنيا ، وبهرت مهارة وتألق بوند واليوت فى مجال الأشكال التجريبية للنظم أنظار شباب الكتاب الأمريكيين المتلهفين على احراز قصب السبق ، كما صرفا كثيرا من كتاب الجيل التالى عن قومهم، على أن هذا التألق وتلك المهارة ، فى نفس الوقت ، وقرتا فى الأذهان أن الولايات المتحدة ليست منعزلة ، بل هى جزء من عالم .

وهزت الحرب العالمية الأولى والصلح الذى أزال الغشاوة عن العيون شعب الولايات المتحدة ، ليدركوا أنه يجدر بهم أن يتبينوا أنفســـهم فى وضوح أكثر ، وأنهم يعيشون فى عالم أكبر يتطلب مركز قوتهم فيه اتجاهات جديدة . وانك لتجد أن الكتاب الذين كانوا يلتمسون أمريكا نفســها ،

وأولئك الذين ارتادوا تجارب الفن فى أوربا ، وخاصة فى مدرسة باريس قد أصبحوا جميعا أجزاء من الحركات المتفاعلة فى عشرات السنوات التالية ، ونشرت وقرئت وشوهدت أعداد لم يسبق لها نظير من الروايات، والمسرحيات ، والقصائد ، والقصص ومساجلات النقد ، والسير الشخصية، والتراجم ، وكتب المذكرات ، المجلات ، الأفلام ؛ كل ذلك فى أسلوب متقن جرىء غير هياب ، وبهذا كله كانت فترة العشرينات وما أعقبها من السنين بمثابة ايحاء واعلان عن الوعى الذاتى ، على حين أن الجمهور الجديد من النظارة والقراء بذل أكبر العون والدعم لتعبير فنى على أوسع نطاق ٠

بهذا عبر الأمريكيون عن أنفسهم بشكل يميزهم عن الأوربيين ، وكانوا على بينة من أمر أوربا ، بشكل أكثر وعيا ، بل فى الغالب أشد حرجا ، واستخدموا تجارب الشكل والأساليب كيفما شاءوا ٠ واجتذبوا كل ما زودت به العلوم الاجتماعية وترجمة فرويد القارتين كليتهما من أدوات ٠ وشاركوا فى النزعات الأوربية العامة ـ نحو التجريد ، والاستقصاء النفسى وانشغال بالجنس ، والنقد الاجتماعى ؛ ولكن على أساس من خبرتهم الخاصة ٠

على أنه بينما كافح الكتاب والفنانون الأمريكيون من أجل تعبير أمريكى صادق أصيل فانهم استمروا يشعرون بجذب أوربا لهم ٠ وبعد الحرب قصد ت٠س٠ اليوث وازرابوند الى أوربا ليقيما فيها ، وأصبح شعرهما جزءا من التعبير الأوربى المعاصر ، وفى العشرينات رحل الكتاب والفنانون الأمريكيون أفواجا الى الشاطىء الأيسر فى باريس محاولين أن يولوا ظهورهم للنزعة التجارية فى المجتمع ، وقد أغرتهم واستهوتهم اللامسئولية فى مدرسة « الفن من أجل الفن » ٠ ولكن الكساد الاقتصادى فى الثلاثينات أرغم معظمهم على العودة الى الوطن ، كما أيقظهم ليتحققوا مما جرى به قلم الشاعر العائد أرشيبالد مكليش Archibald Macleish (١٨٩٢) حين قال : « هنا يجب أن نعيش أو نعيش مجرد أشباح » ٠ American Letter ١٩٣٠) ٠

ان الوعى الذاتى الذى وجد الآن تعبيرا قد اتخذ أشكالا عدة ٠ وثمة ثبت طويل من الروايات الاقليمية التى أسهبت القول فى الألوان المتباينة لحياة أناس عاديين فى وسط الغرب وفى الجنوب ، وفى نيوانجلند ، وفى الفجوات الموحشة فى جبال الأبلاش ، وفى الصحراء الجنوبية الغربية ، وفى مدن طحن الغلال ، وفى أوساط التعدين ، وجعلت (أى الروايات) كل أولئك جزءا من تراث مشترك ٠

وأبصر كتاب كثيرون بخشونة الحياة وعقمها ، كما فعل نظراؤهم فى أوربا : من ذلك المادية القبيحة فى المدينة الصغيرة فى اقليم البرارى The Main Street ، ١٩٢٠ ، للكاتب سنكلر لويس » ، تفاهة النجاح فى الاشتغال بعملية العقارات » Babbitt ١٩٢٢ ، سنكلر لويس » An American Tragedy ١٩٢٥ لتيودور دريزر »، المدينة الذى تلقى الصفعة من A World I Never Made جيمس حيث كان المجتمع فيها مسئولا عن أن خادم الفندق أصبح سفاحا ، وساكن المهينة الذى تلقى الصفقة من A World I Never Made ، جيمس ث· فارل (١٩٠٤) » وفى ١٩٣٦ أسرات عمال المزارع المهاجرين الذين زحزحوا عن أماكنهم ، وليس لهم من مأوى الا قارعة الطريق ، كما ظهرت فى » Grapes of Wrath ١٩٣٩ ــ جون ستينبك (١٩٠٢) » والشخصيات الهزيلة أو المنحلة التى أسكنها وليم فولكنر (١٨٩٧ ــ) بلده الوهمى فى أقصى الجنوب ، حيث وضعت رواياته ·

ووراء هذا النقد كان يكمن الافتراض بأن أمريكا هى البلد الذى صوره خيال وتمان Whitman ولنكولن Lincoln ، والايمان بأن الأمريكيين لو أتيح لهم أن يبصروا ويتدبروا ، لأمكنهم أن يخرجوا بقدرها الحقيقى الى الوجود ، وآمن بابيت (١) بأنه من الخير لابنه أن يبقى ويتخذ له وطنا آخر ، كما أن شخصيته Ma L. فى رواية « عناقيد الغضب » كان لها من الحيوية العملية ما مكنها من أن تفعل مثل ذلك ، ووجد ابنها بعض الأمل فى تنظيم حركة اتجادات العمال ، وفيما عدا فولكنر Faulkner كان الكتاب غاضبين من أن الأمريكيين كانوا يخونون مثلهم العليا فى غير تبصر · ولم ييأسوا يأسا أساسيا من حالة البشر ، أو يؤمنوا بحتمية الثورة العنيفة ·

ووجد البحث عن ادراك ذاتى قومى جذورا أمكن أن تعطى الثقافة السريعة الخطى بعدا تاريخيا · وأصبح الرواد الغربيون فى عرباتهم المغطاة ، الذين كانوا قد قاموا فى أحلام الشعب الأمريكى رموزا لفرص لا حد لها ــ أصبحوا موضوعات لسلسلة من الروايات التى استخدمت المداخل أو الطرق النفسية لتعميق فهم هذا الجزء من ملحمة أمريكا وسير أبطالها ؛ من ذلك الأجزاء الثلاثة التى كتبها كنراد رتشر Conrad Richter (١٨٩٠) ، « الأشجار » The Trees ١٩٤٠ » ، ثم « الحقول The Fields ١٩٤٦ » ، ثم البلدة Town ١٩٥٠ »،

(١) عنوان الرواية ، وهو رمز لأحد رجال الأعمال ، وكان شخصا تقليديا غير مثقف ·

ثم جال بامرأة رائدة وأسرتها فى مختلف مراحل الاستيطان المتعاقبة ، أما كتاب رولفاج O.E. Rolvaag (١٨٧٦ ــ ١٩٣١) وهو قصـــة المهاجرين النرويجيين « شياطين الأرض Giants in the Earth ١٩٢٩ » ، فقد استثارت المخاوف والشـجاعة البطولية ومعرفة الأرض ، مما واجه به الرجال والنســاء هـــذه البقاع الممتدة بلا حدود من القفار الموحشة التى كانوا يحاولون بعث الخصب والنماء فيهـا ، والتى يمكن أن يعصف بالانسان وعمله فيها ريح صرصر عاتية أو جراد أو أية نازلة لا يمكن تحديدها ، وقص ولاكاتر Willa Cather (١٨٧٦ ــ ١٩٤٧) كيف نزل الموت بالمطران الأســبانى المثقف المرهف الحس فى مقــامه الموحش بين المكسيكيين والهنود البسطاء على حافة الصحراء : « الموت يحل بالمطران Death comes to the Archbishop ١٩٢٧ » ، وفى شعر ادوين آرلنجتون روبنسون ١٨٦٩ ــ ١٩٣٥) انعكست المنفعة التى يقتضيها ترويض هذه القفار والبرارى ٠

واستغلت الحرب الأهلية (١٨٦١ ــ ١٨٦٥) ، على كل شـــكل ممكن ، وتجلى الحس المرهف أكثر ما تجلى فى قصيدة استيفن فنسنت بنت Stephen Vincent Benet ، وهى قصيدة محزنة تحكى حيــاة الناس فى الفريقين المتحاربين كليهما « جثة جون براون John Brown's Body ١٩٢٩ » كما تجلت الرومانسية أيضا فى الدراسات التاريخية الدقيقة ، وفى التراجم ، وفى روايات لا تحصى تدور حول أحــداث أو أفراد ، وكتبت تراجم دقيقة للرجال الذين شكلوا الأمة ، استقت مادتها من مصادر لم تعرف حتى الآن ، بشكل يستثير فى الذهن الفترة والوسط اللذين عاشوا فيهما ٠

وكانت جماهير الشعب تلقى الترحيب والحفـــاوة والتكريم بلغتهم الخاصة التى باتت شيئا فشيئا لغة أمريكية متميزة (كارل ساندبرج : The People, Yes, ١٩٣٦) وبدأ مجــال الأصــوات المســموعة يتسع ، فتحدث المهاجرون فى سير حياتهم ، (مثل لودفيج لويســـون Ludwig Lewisohn ١٨٨٢ ــ ١٩٥٥ فى Upstream (١٩٢٢)، كما سمع صوتهم عن طريق صـــورة الحياة التى قدمها أبناؤهم (جير مانجيون Jerre Mangione ١٩١٩ ــ فى Mount Allegro ١٩٤٢) ، وسمع صوت الزنوج فى أشعارهم : (سترلنج براون ١٩٠٢ لنجســـتون هيو ١٩٠٢ ــ) ، وفيما كتبوا من سير الحيـــاة والروايات (ريتشارد رايت ١٩٠٨ ــ ١٩٦٠ فى « الولد الأسود Black Boy

١٩٤٥ » ، الابن المواطن Native Son ١٩٤٠) وتاريخ الأسرة (بولى مورى Pauli Marry ١٩١٠ – فى « Pooud Shoes ١٩٥٦)٠
وباستمرار عملية التكامل الثقافى اتسع مجال التنوع فى أنماط الناس، ومجال الروابط بينهم ، ومجال شخصياتهم ، ونبت هؤلاء الذين كتبوا من أصـــول أكثر تنوعا ، وجلبوا جميعا لكتاباتهم أنظار عناصر أخرى متدافعة ، وهى المجتمع الأمريكى المائع ، الذى لم يدر ذكره بخلد الكتاب الأمريكيين فى مستهل القرن ٠

وشهد الرسامون كذلك المدن والبرارى والصناعة ، والصـــحراء والبحر ، وتناولتها فنونهم بالتعليق ٠ انهم لم ينشئوا أساليب جديدة ، لو أن كلا منهم كان يرسم بلغته الخاصة به ، ومهما يكن من أمر الفروق بينهم ، فانهم جميعـــا تقلوا جو القارة الأمريكية الصـــافى ، وضوءها الساطع المشرق ، باستخدامهم اللون الفاقع ، وجعلوا الأمريكيين أعرف ببلادهم وطرق حياة الناس فيه : قسوة المدن ووحشتها من جهة ، ومن جهة أخرى دفء المنازل الصغيرة المضاءة فى انتظار عودة العامل اليها ، الهـدوء والصبر يزينان هام الزوجين اللذين وصـــلا بالحضارة الى البقاع المقفرة الموحشة ، المحاصيل والأشجار ، والتغيير الشامل للأرض من حال الى حال ، وكل هذا كان جزءا من حركة تحويل البرارى المهملة الخطيرة الى مزرعة لاطعام العالم ، فكان القوم ينظرون الى الآلات والصـــناعة فى فطنة ومشاعر واقعية ، على حين يسخرون من الخطب الرنانة التى تلقى فى مجلس الشيوخ ٠ ومن بين هؤلاء المصورين جميعا كان للفنان بنشالم Ben Shalm (١٨٩٨) طريقة أصيلة خاصة لتبســــيط الموضوعات ، كما كان يتميز بخيال جرىء ، وحب للناس والمدن ، مما ألقى ضوءا قويا صافيا على لعب الأولاد فى الأكواخ التى تحدها الحوائط وعلى الكابوس المثير لما تأتى به الحرب من دمار وخراب ، وفى صورة حائطية لقاعة اتحاد عمالى ألقى ضوءا على عالم أفضل يمكن تحقيقه عن طريق تنظيم العمال ٠ (اللوحة ٣٠)

وتهيأ للموســـيقى فى أمريكا قدر من التطور والأصـــالة أقل مما شهدت ســـائر الفنون ، على الرغم من أن نفرا من الملحنين اســـتقوا من المصادر الأمريكية ، وابتدعوا أساليب ارتقت بمؤلفاتهم الى مستوى الفن العالمى ٠ وانك لتجد آرون كوبلاند Aaron Copland (١٩٠٠). الذى كتب موسيقى باليه « ربيع الأبلاش Appalachian Spring ١٩٤٤ للراقصة الأمريكية مارثا جراهام ، استخدم مصطلحاته ولغته الخاصــــة فى ترجمة الأنغـــام الاقليمية ٠ أما روى هـــــاريس Roy Harris

(١٨٩٨) _ فقد استمد أفكارا لحنية رئيسية من الأغانى الشعبية عند رعاة البقر والزنوج كليهما . فقد عبرت سيمفونيته Symphony for the Voices (١٩٣٥) التىألفت تخليدا لقطع من والتويتمانWalt Whitman عبرت عن قوة ويتمان وتضـــلعه ، تعبيرا الى جانب العظمة والتقشـف والبساطة . وأسس عدة ملحنين الأوبرا على الألحان والنغمات ولغة الناس مســتخدمين الترانيم الدينية والخطب الســياسية ، وايقاع الأحاديث العادية واليومية . وكثيرا ما كانوا يستخدمون الأفكار اللحنية الرئيسية الأمريكية . مثـــل رائد حق المرأة فى الانتخـاب : فرجيل طومســـون Virgil Thomson فى « أمنا جمعيا Mother of Us All ١٩٤٧»،

ولم تنبع أكثر الموسيقى الأمريكية تميـزا من ملحنى الموســيقى « الجادة » ، ولكن من الأسلوب الموســيقى الجديد : الجاز Jazz ونبعا من أصوله الأولى فى مقاهى الزنوج فى نيوأورليانز ، انتشر الجاز فى العشرينات ، حتى بات الناس فى مختلف أنحاء البلاد يرقصـــون فى حـرية وانفعال على أنغـــامه المثيرة المرحة والتقاسيم الوحشــية بالطبول والأبواق والبيانو والنفير Saxophone ، وصار مشـــاهير مديرى الفرق الموسيقية أناسا محبوبين الى حد بعيد ، وأدخلوا على أساليب الجاز سلسلة من التغييرات احتذتها الفرق الصغيرة ، وأصبحت الأعداد المتزايدة من المتحمسين للجازملمين بمختلف أساليبه وطرائقه ، فابتدعوا مفردات خاصة بهم ، وتناولوا الجاز على أنه موســيقى يمكن الاســـتماع اليها ، لا لمجرد الرقص معها ، وفى الخمسينات كانت تقام حفلات موسيقى الجاز الجادة يؤمها جمهور مقدرى الجاز من مختلف المشارب _ كان أحد زعماء نقاد موسيقى الجاز قسيسا كاثوليكيا _ وأصبحت تآليف الجاز تدون بدلا من مجرد ارتجالها أو استنباطها على الفور . وأول ملحن جاد ملك ناصية أســلوب الجاز ، بوصفه أساسا متميزا لموســيقى أمريكية هو جورج جرشورن George Gershurn .(١٨٩٨ _ ١٩٣٧) الذى دعمت مقطوعته « مقتطفـــات زرقاء In Blue Rhapsody ١٩٢٣» و « الأوبرا الشعبية عن حياة الزنوج Porgy and Bess ١٩٣٥ » _ نقول دعمت هذه وتلك هذه الطريقة الجديدة على مستوى الفن الموسيقى .

وفى محاولتهم لادراك نوعية مجتمعهم الناشىء وصـفاته ، وتحديد الأمريكيين وتعريفهم لأنفســـهم أتى الكتاب بكثير من المداخل الى معنى التكنولوجيا والوفرة ، وتعليم الجماهير أو محو الأمية بينهم ، وما يقترن بذلك من ثقافة جماهيرية ، ومرهقات الحياة الأمريكية العصرية ، وحلل ثورســـتين فبلن Thorstein Veblen الوســائل الكريمة فى ســخرية

بارعة فى كتابه The Theory of the Leisure Class ١٨٩٩ ، وكان الاقبال على قراءته فى العشرينات فأدخل الى الفكر السائد فكرة الاستهلاك الواضح . أما هنرى آدمز Henry Adams (١٨٣٨ - ١٩١٨) فانه بعد تحليله ميراثه المباشر غير المقنع من استنارة القرن الثامن عشر ومن الأخلاقيات البروتستانتية المسيحية ، فى كتابه المؤثر «التعليم Education (طبع بصفة خاصة ١٩٠٦ ثم نشر ١٩١٨ » تحول الى التركيب الثقافى فى القرن الثانى عشر ولكنه أدرك أنه ليس ثمة مهرب أو نكوص الى الماضى ، وأن « عذراء شارتر » وهى مركز تلك الثقافة ورمز الرحمة لم تجد الا فى تصعيد مشكلة الانسان الحديث ، الذى يتحتم عليه أن يفتش عن أساس للرحمة والفضيلة فى عصر العلم والتكنولوجيا ، والتغير الاجتماعى الذى تتزايد سرعته . وشقت دراسة والتر ليبمان Walter Lippman الكلاسيكية فى كتابه ، الرأى العام (١٨٨٨٩) Public Opinion ١٩٢٢ - شقت الطريق لاستقصاء العلاقة بين الثقافة الجماهيرية ووسائل الاتصال الحديثة ، وبين العمليات الديمقراطية . وتتبع المخبر الصحفى ذى العمل الواسع النطاق لنكولن ستفنر Lincoln Steffens (١٨٦٦ - ١٩٣٦) جهوده للاحاطة بالجرائم والفساد فى المدن الأمريكية ، والناس المتصلين بهذا وتلك ، حتى رأى كيف أنهم كانوا مرتبطين بجهود أناس فى سبيل مواجهة الحاجات الانسانية (سيرة حياته ١٩٣١) وكان لويس ممفورد Lewis Mumford (١٨٩٥) واحدا من النفر القليل من الكتاب فى أى بلد الذى حلل تحليلا شاملا مستفيضا أثر العلم والتكنولوجيا على العبارة والأدب والتصوير وثقافة المدن ؛ وحاول أن يحدد وجهات جديدة (بالمصطلحات الفنية والمدنية Technics and Civilization Technics ١٩٣٤ - ثقافة المدن The Culture of Cities (١٩٣٨) .

واستعرض فرنو لويس بارينجتون Vernon Louis Parrington صفة التعبير الأمريكى ومداه فى السياسة والصحافة والروايات الشعبية والكتابة الأدبية الرفيعة ، بوصفها متعلقة بالتاريخ الاقتصادى والاجتماعى للقارة الأمريكية (التيارات الرئيسية فى الفكر الأمريكى Main Currents in American thought على مجلدات ، ١٩٢٧/ ١٩٣٠) وخرجت ليليان سمث (١٨٩٧) على الناس ببيان جرىء لآراء فرويد ، حملت فيه على العلاقات الجنسية الخفية بين البيض والزنوج ، وكشفت النقاب عن طبيعة التميز والبغض العنصريين ومصادرهما (قتلة الحلم Killers of the Dream ١٩٤٩) .

وفى وقت الكساد الاقتصادى فى الثلاثينات ، أمدت الحكومة الفدرالية التى لم تكن ترعى أو تحمى الفنون الجميلة ، كما كانت تفعل الحكومات الأوروبية أمدت الفنون بدفعة قوية على نطاق جماهيرى ؛ ذلك أنها أدخلت الفنانين والكتاب والموسيقيين والممثلين فى البرنامج الذى أعدته لمعالجة البطالة فرسم آلاف المصورين صورا حائطية من أجل المبانى العامة ، وأبدعوا رسوم القماش (الكانفاه) التى أصبحت فى متناول المدارس وغيرها من المعاهد العامة ، وكون الموسيقيون فرقا بلدية وعزفوا مقطوعات جديدة • وحاولت المسارح التجريبية أشكالا جديدة ، وجمع الكتاب قصص حياة الناس من مختلف الأنماط ، وخرجوا بثروة من التسجيلات التاريخية والفنون الشعبية • وعلى الرغم من أن هذا العون الذى تهيأ للفنون كان قصير الأمد ـ حيث كان اجراء مؤقتا اقتضاه الانهيار الاقتصادى فحسب ، كما أنه لم يكن يميز فى تيسير العيش للفنانين المتعطلين دون نظر الى نوعية عملهم ، فانه أزاح الستار عن معين زاخر من المواهب ، كما جعل الفنون جزءا من الحياة اليومية خارج أسوار العواصم التى كانت الفنون تميل الى الاعتصام بها وحدها وترك بقية من اهتمام وتعضيد مستمرين من جانب الأفراد أو البلديات ، فى الوقت الذى نضبت فيه الاعتمادات الفدرالية •

وفى ١٩٤٢ عزفت مجموعة من شباب المصورين فى نيويورك عن الواقعية ووصف الأرض والناس ، مما كان قد شجعه « مشروع الفن الفدرالى Federal Art Project » طوال سنى الكساد • وتبنوا منهج السريالية • ورأوا أنهم يمشون جنبا الى جنب مع كشوف التحليل النفسى ، وأحسوا من الناحية العاطفية ـ أن الحقيقة الجوهرية التى يجب ترجمتها فى الولايات المتحدة هى العنف ، فملأوا قطعا كبيرة من القماش (الخيش كانفاه) بكتل ضخمة من لون رقيق فى الغالب فى مفارقات روائية ، مع أشكال بيولوجية متحولة ومجموعات من خطوط مشوشة معقدة • وعلى الرغم من أن عددا من هؤلاء المصورين وصلوا الى عرض اعمالهم فى المتاحف فى الولايات المتحدة فى الأربعينات والخمسينات ، وبدأوا يكونون ذوى أثر ونفوذ فى أوربا ، فان هذا التصوير بقى أجنبيا نابيا عن الاتجاه العام للشعب •• ومهما يكن من أمر فان رسوم الاسكندر كولدر Al Escander Calder التجريدية البنائية ـ الفن المتحرك Mobile Art كانت مألوفة فى الولايات المتحدة ، وكانت له فى أوربا شهرة ذائعة •

ومن الأمور الجوهرية فى التعبير الأمريكى فى هاتيك السنين أنه كان من صنع أناس انحدروا من بقاع كثيرة ، ذوى أصول متباينة ، وهم المهاجرون وأبناء المهاجرين الذين مثلوا تفاعل ثقافتين ، والأمريكيون الذين هم أكبر سنا ، ممن يعود معظمهم بمنابته الثقافية الى بريطانيا ، ولو أن بعضهم فى الجنوب الغربى يرجع بثقافته الى اسبانيا ، وبعضهم فى لويزيانا يرجع بها الى فرنسا وبعضهم فى بنسلفانيا يرجع بها الى ألمانيا ، وهنا وهناك فى ربوع القارة الأمريكية من يعود بجذوره الثقافية الى أفريقية • ان الكتاب والمصورين والموسيقيين الذين اكتسبوا الهوية الأمريكية الكاملة ، كانوا قد رأوا النور أول ما رأوا فى روسيا ، اليابان ، ايطاليا ، يوغوسلافيا ألمانيا ، الصين ، فرنسا ، اليونان ، بولنده ، ايرلنده ، تشيكوسلوفاكيا ، أو أنهم كانوا جيلا طرح به خارج هذه البلاد ، زد على ذلك أن الولايات المتحدة فى تلك السنوات كانت ملجأ رئيسيا لكثير من الفنانين والمفكرين الأوربيين الذين آثروا المنفى على النظم التى لم يستطيعوا أن يرتضوها فى أوطانهم • وعلى الرغم من أنهم ظلوا يتمثلون ثقافة الوطن الذى نشئوا فيه ، فان كتابا من أمثال توماس مان ، ومهندسين معماريين من أمثال جروبيوس ، وميس فان درروه ، وموسيقيين مثل سترافينسكى وهندمث ، ومثالين من أمثال نوم جابو ويفزنر عاشوا وعملوا فى الولايات المتحدة •

ولم ينبثق من بين النزعات المتنوعة والمتعارضة أحيانا ، والتى كانت فى تفاعل مستمر مع التيارات المعاصرة فى أوربا أو السائدة بين الأوربيين فى المنفى ـ لم ينبثق أسلوب وطنى واحد ومال الأوربيون الى أن يطبعوا التعبير الأمريكى بطابع العنف والبدائية ، وأن ينعموا فيه بهذه الظاهرة وهذا الطابع ـ ليس فقط نموذج « الغرب المتوحش » فى الصور المتحركة من الدرجة الثانية ، ولكن كذلك العنف المزيف فى هنجمواى أوفوكنر ، أو الانفعال الأساسى فى القوم الذين بالكاد تحضروا فى روايات ستينبك **Steinbeck** فقد تحققوا من أن اللغة الأمريكية اتخذت لها طابعا خاصا بها ، وأن الترجمات الفرنسية شرعت تحدد فى واجهة الكتاب أنه ترجم عن الأمريكية أو عن الانجليزية • وفى أواسط القرن كانت الرؤية الأمريكية والأسلوب الأمريكى قد اتضحا وتميزا وأنتجا مجموعة من الأعمال التى كانت تحتل مكانتها بين تراث الغرب •

(ب) أمريكا اللاتينية :

كان التعبير الأدبى والفنى فى أمريكا اللاتينية من بعض الوجوه أوثق صـلة بأوربا منه بالولايات المتحـدة ـ كما كان فى بعض الجوانب أكثر تميزا ٠ ونشأ هذا الفارق من طبيعة المجتمعات فى أمريكا اللاتينية ، وهى كيان شـــبه اقطاعى ، قائم على أراضى الالتزام التى يكدح فيهـا جماهير القرويين الأميين الفقراء ، وعمال المناجم وغيرها من الصناعات الاستخراجية التى تستغلها رءوس الأموال الأجنبية فى الـكثير الغالب ، وتعود فوائد هذا كله الى فئة قليلة من الطبقة العليا من ملاك الأرض والمقاولين الأجانب٠ وعاشت فى عدد من البلاد ، وعلى الأخص المكسيك ، جواتيمالا ، واكوادور ، بيرو ، بوليفيا جاليات كبيرة من الهنود ، بلغت نسبتها ما بين ٢٠ ، ٢٥٪ من مجموع السكان ـ تقول عاشت على حافة مجتمع تأثر بالغرب ، محتفظة بلغتها ونظامها الاجتماعى وقيمها الثقافيــة ٠ وفى البرازيل كان سـكان الداخل لوقت طويل بعيدين عن حياة الساحل ٠

وعلى الرغم من أن دساتير بلدان أمريكا اللاتينية أقرت منذ استقلالها فى الربع الأول من القرن التاسع عشر مبدأ المواطنة الديمقراطية ؛ فان اقتصـاديات نظام الالتزام وعزلة الهنود الثقافية والعزلة الطبيعيـة التى فرضتها القفار الجرداء الموحشة ؛ كل أولئك أقام واقعا يختلف عن هـذا المبدأ ٠ فلا جماهير القرويين ولا الهنود ولا سكان الداخل أسهموا اسهاما كاملا فى الحياة الوطنية ٠ ولكن الكفاح من أجل الوصول الى صهر هـذه المجتمعات وتكاملها فى القرن العشرين هو الذى جاء بالوسط السياسى والاجتماعى لفنون تلك الفترة وأدبها ٠ ولكن على حين قدمت المجتمعات فى أمريكا اللاتينية قاعدة وطنية أقل تكاملا ، تطورت منها أشكال تعبيرها فانها انطوت على عناصر أكثر تميزا واسـتقلالا عن الأصـول الأوربية ، مما كان سائدا فى الولايات المتحدة ٠ ففى الثقافات الكبرى قبل كولمبس : ثقافات المايا والانكا أو الازتيك ، وفى الاستمرار الحى للتقاليد الثقافية للسـكان الهنود ـ كانت تكمن موارد فنية خارج نطاق التأثر بأوربا ٠ وكانت هذه الركيزة من ثقافة الهند بارزة فى البقايا الأركيولجية ، وفى وجود هذه الجموع الكبيرة من السكان الهنود وفى وجود الدم الهندى فى بقايا السلالات المختلطة الناتجة من اختلاط الاسبان والبرتغاليين بالهنود الحمر التى شكلت غالبية السكان الذين تأثروا بالثقافة الغربية فى معظم

دول أمريكا اللاتينية ، ففى البرازيل وعلى مدى ثلاثمائة سنة من العزلة تطورت الثقافة الشعبية الجماهيرية التى كانت مستمدة من خليط من أصول أفريقية وهندية وأوربية · فلما طفت هذه التأثرات المحلية الى السطح فانها تفاعلت مع العناصر الأوربية لتسبغ على تعبير أمريكا اللاتينية الصفة التى تفرد وتميز بها فى القرن العشرين ·

وأسهمت جغرافية القارة بعامل من أكبر العوامل فى تشكيل عقلية متميزة عن العقلية الأوربية ؛ ذلك أكثر كثيرا مما هو حادث فى أمريكا الشمالية ـ حيث شجع اعتدال المطر ، والتحكم فى الزراعة وسهولة ارتياد الأرض على الاستيطان ، وهيأ للحدود المتقدمة دوام الالتحام بمراكز تجمع السكان ـ نجد أن عنف الطبيعة وقسوتها فى أجزاء كثيرة من قارة أمريكا الجنوبية ، كانتا تتحديان دوما كل من يريد تجاوز الشريط الساحلى الى الداخل ·

وفى البرازيل بصفة خاصة ، حيث تغطى الغابات الكثيفة الجزء الأكبر من أراضيها الشاسعة ـ وتخترقها الأنهار الضخمة الجبارة · نجد انه كان لزاما على الانسان أن يتعلم كيف يعيش مع طبيعة لا يمكن ترويضها · وان الكاتب البرازيلى اقليدس داكونها Euclides de Cunha (١٨٦٦ ـ ١٩٠٩ *) الذى أصبحت من الروائع روايته عن الحياة العابسة الكالحة فى الأقاليم الداخلية The Back Country : as Sertoes ١٩٠٤) ليعبر عن هذا بقوله : « اننا لكى نقهر الأرض كان لزاما علينا أن ننتج انسانا قادرا على منازلتها ـ نشأ وترعرع فى أحضانها مع ما فيها من بداوة وقدرة على التمرد والثورة » ·

وان سكان الحدود القاطنين فى جيوب الاستيطان المنعزلة المستقلة أو المتجولين بوصفهم رعاة من منطقة الى منطقة انتجاعا للكلأ والعشب ، نقول : ان هؤلاء وذرياتهم تكيفوا الى حد بعيد بالظروف الطبيعية التى أحاطت بهم ·

وفى غير هذا من البقاع كان على الانسان أن يلتئم مع سهول البمباس التى لا حدود لها فى الأرجنتين ، وأن يتكيف مع جبال الأنديز الوعرة العاتية ، بمنحدراتها الشديدة ووديانها المنعزلة والجو المخيف فى هضابها

(*)مقتبس من كتاب الثقافة البرازيلية Brazilian Culture تاليف F. de Azevedo نيويورك ١٩٥٠ ص : ٣٥ ·

التى تذروها الرياح ، وأن يكافح اللانوس أو السهول التى تتعاقب عليها الفيضانات الجارفة ، أو التيارات الجافة ، أو الصحارى العاتية فى المكسيك ، بيرو ، شيلى ، شمال البرازيل • وعلى الرغم من أن بعض بقاع أمريكا اللاتينية تتمتع بمناخ طيب ومطر كاف فانه ثمة مناطق تشكل خطرا دائما على الانسان • على أن كل أجزائها تقريبا تحرك العواطف وتؤثر فى النفوس بعظمتها وغناها وجمالها •

وفى أخريات القرن التاسع عشر قام الكتاب الأمريكيون الاسبانيون بالحركة الاسبانية التجديدية العصرية التى خففت النحو الاسبانى القديم ، وأبدعت ايقاعا حيا وأسلوبا تأثريا أكثر ملاءمة لروح العصر • وكان زعيم هذه الحركة وشاعرها المؤثر هو روبين داريو ROBEN DARIO من نيكارجوا • أما طلائعها فهم الشاعران الكوبيان جوزيه مارتى José Marti (١٨٥٣ ـ ١٨٩٥) وجوليان دل كاسبال Julian del Casal (١٨٦١ ـ ١٨٩٣) ، والمكسيكى مانويل جوتير يزناجيرا ManuelGutierrez Najira (١٨٥٩ ـ ١٨٩٥) والكولمبى جوزيه اسنشيون سلفا (١٨٦٥ ـ ١٨٩٦) • ونقل داريو هذه الحركة الى أسبانيا حين قصد اليها ليقيم ويعمل فيها فى السنوات الأولى من القرن العشرين •

ونبذ الكتاب التجديديون البلاغة القديمة والفصاحة والعاطفة الرومانتيكيين • وعلى غرار ما فعل البارناسيون الرمزيون والفرنسيون ، التمسوا وضوح الوصف التصويرى ونقاوته • واستخدموا قاموسا زادت فيه لغة الحديث اليومى • وأدخلوا تشكيلة كبيرة من أوزان الشعر بديلا عن العدد المحدود من الأوازن القديمة •

وفى العشرين سنة الأولى من القرن العشرين نهج الشعراء والكتاب فى بلدان أمريكا الاسبانية النهج العام الذى اختطه روبين داريو الذى اعترف بأنه أبرز شاعر معاصر فى اسبانيا وفى الدنيا الجديدة • ومثل ليوبولد لوجون Leopoldo Lugones (١٨٧٤ ـ ١٩٣٨) فى الأرجنتين الجناح الأيسر من التجديديين • وبقى كما فعل سترافنسكى وبيكاسو ـ عاكفا على التجريب مبدعا كل عامين أو ثلاثة ألوانا جديدة من الأساليب • أما كاتب أوروجواى جوزيه انريكى رودو Jozé Enriquez (١٨٧٢ ـ ١٩١٧) ، وكان ذائع الشهرة بين كتاب هذه الفترة أسهم فى

المعنى الايجابى للشخصية بين كتاب أمريكا اللاتينية • وكغيره من الثائرين الذين دبجوا فى الأصل الموضوعات والمقالات وقصص الرحلات ، أكثر من القصص الخيالية ، اشتهر بموضــوعاته فى النقد ، بما فى ذلك تقويمه لأعمال روبين داريو ، وخاصة موضوعه Ariel (١٩٠٠) الذى أبرز فيه المثالية والطابع الروحى فى التراث الاسبانى ، فى مقابل ما رأى فيه من المادية والاعتماد على قوة الثقافة فى أمريكا الشمالية •

وفى ارتدادهم عن الرومانسية بما فيها من الاشادة بكمال كل ماهو هنــدى ، وبالحياة المحلية عزف الكتاب أول الأمر عن المواد الأمريكية ، وانصرفوا الى تراث ثقافى واسع يستمدون منه الوحى والالهام ــ الأساطير الاغريقية الاسكندنافية ، والقصص المسيحى والأساليب اليابانية ، ولكنهم على أية حال سرعان ما عادوا أدراجهم الى المواد والموضــــوعات المحلية • وأطلق شاعر بيرو ــ جوزيه سانتوس شوكانو José Santos Chocano (١٨٧٥ ــ ١٩٣٤) ــ على القصــائد التى نشرها ١٩٠٦ « نفس أمريكا Soul of America » (ــ Alma América) • وتناولت قصائد لوجون Odas Seculaires (١٩١٠) موضــــوعات وأفكارا محلية •

وانك لتجد داريو نفسه ، بعد رفضــــه العنيد لمحيطه الأمريكى ، لأنه ليس فيه شاعرية ، قد استخدم المناظر والأساطير والتاريخ الأمريكى فى أعماله المتأخرة • أما كتاب القصص القصــيرة فقد خلقوا شخصيات تتميز بأنها ذات طابع جنوبى ، وعلى الرغم من أنهم نسجوا فى قصصهم على منوال دى موباسان ، فانهم أخرجوها فى ملامح محلية •

على أن أكبر انتعاش أصابته الفنون والآداب فى البرازيل لم يحدث قبل ١٩٢٠ • ولم تكن العــلاقات الثقافية بين البرازيل والبرتغال يوما بمثل القوة التى كانت عليهــا بين أســبانيا ومســتعمراتها الســابقة . لأن البرتغال فعلت النزر اليسير أو لم تفعل شيئا قط من أجل التنمية الثقافية طوال فترة الاستعمار • وفى مستهل القرن التاسع عشر ، حين نقلت الى ريو دى جانيرو حكومة البرتغال والبلاط الملكى بوصفهم لاجئين هاربين من وجه نابليون ــ كان الملك قد استورد من فرنسا بعثة ثقافية توجه الفنون ، ومن ثم امدت فرنسا كتاب البرازيل وفنانيها بالمعالم الهامة فى الوحى الثقافى الاوربى •

وظلت التقاليد الأدبية والفنية المحلية ضعيفة طوال القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ، وفقدت الدعم اليسير الذى كانت تتلقاه ، حين أطاح سـقوط الامبراطورية البرازيلة فى ١٨٨٩ بالمورد الرئيسى للحماية والرعاية ، ألا وهو البلاط الملكى ٠

وشكل كتاب الربع الأول من القرن العشرين فى أمريكا اللاتينية ، بشكل أو بآخر ، جماعة مستقلة بعيدة جدا عن سائر السكان ، وعاش نفر منهم لبعض الوقت فى أوربا ، وخاصة باريس أو اسبانيا ولم يكونوا يستطيعون ، فيما خلا بونس أيرس ، أن يعتمدوا على صناعة نشر راقية ولا صحافة دورية ، ولم تكن طبعات المؤلفات البرازيلية قبل ١٩٢٠ تصدر فى أكثر من ألف أو ألفى نسخة ، وكانوا أكثر عناية واهتماما بالأسلوب دون المضمون أو الأثر الاجتماعى ـ وكان جمهورهم عبارة عن خليط من المبتدئين الغيورين ممن ينتمون الى طبقة الصـفوة المختارة التى انتسب اليها الـكتاب أنفسـهم ، لأن القـاعدة الجماهيرية العريضـة لم تكن قد نمت بعد ٠

وأيقظت ثورة المكسيك التى بدأت فى ١٩١٠ عملية ضخمة لتوجيه ثقافى من جديد ، يقتصر أثره على البلاد التى يشكل فيها الهنود أغلبية السكان ، ولكن امتد الى كل البقاع ، على قدر سواء ٠ وبعد الحرب العالمية الأولى لحق كتـاب الأرجنتين وكولومبيا وفنزويلا وكوبا ، بزملائهـم فى المكسيك واكوادور وبيرو فى أنهم جميعا اسـتمدوا الوحى والالهـام من مصـادر هندية معاصرة ، ومن مصـادر عصر ما قبل كولمبس ، وكشفت الأبحاث الأركيولوجية فى تلك السـنين عن كثير من الأدلة الجـديدة على الآثار العظيمة للحضارات الأمريكية الأولى وغناها المذهل ٠ ولقد دعم من شأن المخلفات الأركيولوجية استمرار الشخصية وشعور التشبث بطرائق الحياة حينما عاش السكان الهنود من عصر ما قبل التاريخ حتى اليوم ٠

واقترن بهذا التقدير المجدد « للهندى » روح احتجاج اجتماعى ٠ وقد أبرزت هذه النغمة تلك القصيدة التى نظمها شوكانوا تحت عنوان « من يدرى ؟) Who knows ١٩١٣ عندما كان يرافق جيش الثورة المكسيكى : « أيها الهندى ، يا من تكد لتفلح أرضا يملكها غيرك ، ألم تعلم بأن دمك وعرقك كفيلان بأن يجعلاها ملكا لك ؟ » ٠ وكانت الرواية الشهيرة Los de abajo (١٩١٦) ومعناها الـكلاب المحـرومة

The Underdogs للكاتب المكسيكى ماريانوأزويلا Mariano Azuela (١٨٧٣ ـ ١٩٥٢) تقول : ان هــذه الرواية واحــدة من كثير مما عالج موضوع استغلال الرجل الهندى •

وبدأت الحركة الثقافية الـكبرى فى البرازيل فى ١٩٢٢ بافتتـاح « أسبوع الفن الحديث » فى سان باولو ، الذى جمع شمل الشعراء والنقاد والروائيين والفنانين • وكانت الحركة التى استمدت من هذا الحدث دافعا وباعثا لها ، والتى مثلها خير تمثيل شاعر القومية الملتهب ماريو دى آندراد Mario de Andrade (١٨٩٣ ـ ١٤٩٥) ـ حركة مضــــادة لأوربا بشكل جاد • ورغم أنها استمدت كثيرا من خصائصها الفنية من مصادر أوربية ، الا أنها قد غلبت عليهاروح التمرد على وصاية الثقافات القديمة • وحددت هذه الحركة بداية الجهود التى بذلها الكتاب والفنانون البرازيليون ليتحدثوا بوصفهم ممثلين لثقافة مستقلة تمتد جذورها فى البيئة الطبيعية المحيطة ، وفى الروح الشـعبية ، وفى الهمة العالية لشعب يكافح ليجد نفسه فى زى حديث قشيب •

وأنتجت أمريكا اللاتينية فى الربع الثانى من القرن العشرين أشكالا محدودة تحديدا واضــحا • ورغم الفروق المحلية نجد الـكتاب والفنانين الذين يعرف بعضهم بعضــا شخصيا ، والذين تفصــل بينهم المســافات البعيدة ، قد اتصلوا عن طريق المراسلات على صفحات المجلات ، ليشكلوا فيما بينهم ثقافة مشتركة لأمريكا اللاتينية • وكان ثمة روايات ملتهبة ، كما كان ثمة مجال واسع لترجمة كل ما هو أمريكى أصيل فى جوهره ، فى الأنثروبولوجيا (الأجناس البشرية) وفى اللغــة والفن الشــعبى ، والتاريخ والفلسفة •

وكان أكثر هذه الأشكال تميزا وشهرة فى مجال التصوير • وكسب المصورون المكسيكيون شهرة عالمية من أجل رسومهم الحائطية ، مستلهمين فيها الكفاح الثورى للشعب ، والأشكال والأحاسيس التى تعبر عنها الآثار الهندية القديمة ، ومن أشهر هؤلاء المصورين دييجو ريفيرا Diego Rivera جوزيه كليمنت أورزكو Orozco ودافيد آلفارو سيكيروس Siqueiros وكشفت الأجزاء الخارجية من مبانى جامعة مكسيكو برسومها وأشكالها الضخمة الملونة المشرقة اقتباسا جديدا من أساليب عصر ما قبل كولمبس ، ومن الممكن مقارنة أعمال كنديدو برتينارى (١٩٠٣) فى خفتها وطرازها

فى البرازيل ، بهذا الذى تم فى المكسيك ، فانه سواء فى الرسوم الحائطية فى المبانى العامة ، أو فى الصور الفردية ، التى تمثل الأنماط العرقية والاجتماعية : الهنود ، السلالات المختلطة ، الزنوج ، زوجة مستأجر الأرض ، جماعة الأسرة ، القرية تعمل — نقل فى كل أولئك روح الحيوية والقوة والاحتمال التى تميز بها الشعب البرازيلى (٢٣) (لوحة ٣٢) ٠

واتخذ التعبير الموسيقى كذلك طابعا متميزا ٠ وفى هذا الميدان كان التعبير الشعبى أكثره من القديم ، أى الأساليب المحلية التى قدمت الأساس لأحسن ما عرف من عمل ٠ وانك لتجد أشهر الملحنين المعروفين وأكثرهم جمعا وانتاجا فى أمريكا اللاتينية فى القرن العشرين وهو البرازيلى هيتر فيللا لوبوس Heiter Villa-Lobos — يستمد كثيرا من أسلوب عمله واحساسه من الموسيقى والرقص الشعبيين اللذين طعما بالأنغام الافريقية والايبيرية ٠

وكان الشعر دوما أبرز شكل للتعبير الأدبى فى هذه المنطقة ٠ وحاول الشعراء فى هذه السنوات التجريبية على نطاق واسع ، وكان كلا الفريقين: أولئك الذين يكتبون بالاسبانية الذين سموا أنفسهم « المتطرفين » أو الطليعة ، ونظراؤهم الذين أطلقوا على أنفسهم اسم « التجديديين » — يتصرفون فى الأوزان والنحو ، متجهين الى الشعر الحر ، أو راجعين الى الأشكال القديمة ، حسبما شاءوا ٠ وكم استثاروا بأوصافهم وصورهم من خواطر ، فجرى بعضهم وراء نقاوة الشكل الى أبعد حد ، على حين حافظ بعضهم على اتجاهه نحو ما هو حقيقى موضوعى نوعى ٠

وفى الحركات الشعرية والتعبير فى هاتيك السنين تلاقت والتحمت النزعة الى التجريد مع النزعة الى كل ما هو وطنى أصيل ٠ وأطلق الشاعر الشيلى فنسنت هيدبرو Vicente Huidobro (١٨٩٣ — ١٩٤٨) ، وهو الذى يمثل أولئك الذين كانوا يجرون وراء أشكال جديدة مشتقة من الواقع — على نفسه اسم « المبدع الخلاق » للدلالة على جدة منهجه ٠ أما شاعر بيرو سيزار فللجو Cézar Vallejo (١٨٩٥ — ١٩٣٨) ، فقد عرف بأنه أساسا « هندى » فى روحه بسبب الاحساس بالحزن القديم الصامد الذى حملته قصائده ٠ واتخذ كتاب الارجنتين اسم احدى مجلاتهم الأدبية الرائدة التى أنشئوها ١٩٢٥ من اسم بطل رواية مشهورة عن حياة الجاشو (*) وهو مارتن فيرو Martin Fierro (من تأليف

(*) Gaucho رعاة البقر من نسل الهنود والاسبان ٠ يقيمون فى سهول البمباس بأمريكا الجنوبية (المترجم) ٠

جوزيه هرناندى ١٨٧٢) • وظهر الشعر الوطنى والمجرد معـا جنبا الى جنب فى هذه المجلة ، وكلاهما يشكل على قدم المساواة جزءا من السعى الى مصطلح وطنى متحـرر من الاعتماد على أوربا ، وهو مسـعى أو مطلب كان يشق طريقه بشكل أو بآخر من الالحاح ، منذ عهد الاستقلال •

وفى ميدان النثر آثر بعض الكتاب استـخدام الرواية النفسـية ، على حين اتجه آخرون الى الرواية القائمة على مبادىء اجتماعية مستوردة • ولم تكشف الروايات الاجتماعية التى ظهرت فى أعداد متزايدة عن تماثل مع العنصر المحلى فحسب ، بل كذلك عن الكفاح من أجل تكامل المجتمع • وتعارضت مع الروايات الأوربية فى أنها جعلت للطبيعة دورا قياديا • وبدا أن الصراعات أكثر بيئية وأكثر تعلقا بالدنيا ، منها نفسية • وكشفت الغطاء عن توترات جمعية بين مجموعات متعادية متناقضة ، بعيدة عن أى توازن اجتماعى واقتصادى — الهنود وجماهير القرويين ضد سكان المدن ، وهم أقلية أو الصراع الروحى والاقتصادى بين العامل الوطنى والمشروع الأجنبى • ولما لم يكن بطل الرواية يكافح ضـد الطبيعة التى لا تقهر ، ممثلة فى الغابة المدارية أو جبال الأنديز العاتية ، أو الصحراء الجرداء أو الأنهـار الغاضبة ، فانه وقع فى لجة المجتمعـات التى كانت تجتاز عملية الانصهار •

وروايات الحياة الهندية التى كانت فى عصر الرومانسية فى القرن التاسع عشر بمثابة أناشيد رعاة باتت الآن واقعية بشـكل طاغ • ورأى كتاب أكوادور بصفة خاصة أن القدر المقسوم للهنود لا يطاق ولا يحتمل • ان أدب دنيا الحرمان الاجتماعى الدنىء التى يعيش فيهـا الهنود مجردين محتقرين خاضعين لكل ألوان الخيبة والظلم ، أعاد الى الأذهان أشد أدب روسيا القيصرية مرارة ، مثل مكسيم جوركى « الأعماق السحيقة » •

ان تكتل العناصر المحلية : الانسـانية منهـا والبيئية — بل حتى الثورة على سيطرة الثقافة الغربية ، لم يكن يعنى على أية حالَ الانعزال عن أوربا ونفوذها العقلى والفنى ، وكل ما إكتسح أوربا من تيارات فكرية ، اكتسح بالمثل الأمريكتين : الوضـعية ، الماركسية ، التحليـل النفسى ، الوجـودية ، وسرعان ما كان يترجم الى الاسـبانية أو البرتغاليـة كل ما يصدر فى غيرهما من اللغات ثم ينشر • وكانت دوائر المثقفين فى أمريكا اللاتينية تدرس نفس الفلاسفة أو كتاب المسرح أو الروائيين أو الشعراء

الذين كانت تدرسهم دوائر الأدب فى أوربا وأمريكا الشمالية • وكان لأدب الأزمة والفشل والامتعاض والثورة الاجتماعية انعكاساته على أدب الاحتجاج الاجتماعى فى أمريكا اللاتينية • ان مثل هذه الأساليب : مجرى الوعى ، ارتياد العقل الباطن ، خيال السريالية ــ هى التى أضفت على أعمال الكتاب فى أمريكا اللاتينية طعمها أو نكهتها الحديثة • وكان أثر بيكاسو واضحا فى أعمال كثير من الفنانين •

والحق أن التيارات الحديثة فى الفكر والفن فى أوربا هى نفسها التى يسرت فهم الثقافات القديمة وتوحيد روحها • ولقد عبر الناقد الفنزويلى ماريانو بيكون سالاس Marians Picon Salas عن ذلك بقوله :

« ما كان للتراث المحلى أن يتاح له هذا القدر من الصلاحية والثبوت لو أن الاتجاه الروحى لانسان القرن العشرين وبعض التيارات العميقة فى النفس ، وفن هذا الزمان ، لم تهيئنا هذه كلها أكثر من أية فترة أخرى ــ لأن نفهم هذه الأشكال السحيقة فى القدم •

وما كان للكلاسيكيين الجدد والعقلانيين فى القرن الثامن عشر أن يفهموا الفن الأثرى فى شيشن اتزا Chichen - Itza وبالنك Palenque وفى متلا Mitla وتولا Tula , وتيوتيهواكان Teotihuacan قدر ما استطاع معاصرو بيكاسو أن يحسوه ويبعثوا فيه الحياة من جديد وان الغرائب والرموز والأحلام والأشكال فى عصرنا المتلهف الكامل انما تنسب الى هذه الازمنة السحيقة • وان تماثيل الازتيك أو الأوليكا العظيمة لتبدو الآن أقرب الينا وأيسر ادراكا لدينا ، نتيجة أنهماكنا فى خفايا الاثنولوجيا ، واللغز الرمزى لأقدم الثقافات الانسانية ، والأساطير الأصلية وأعماق العقل الباطن الذى يسبر علم النفس الحديث أغواره • ويمكن أن يقارن بهذه التماثيل ، ما يمكن أن تقدمه من رؤية تافهة للحياة، وجوه الروكوكو المستنبطة • أو صور رنوار التى تبدو فيها الشهوانية السعيدة الى حد ما » •

وانك لترى ، على هذا الاساس ، أنه ربما لا يكاد توجد رقعة فى العالم لا تعج بمثل هذه التيارات المتعاكسة فى وقت معا • فالهندى الامريكى كان لا يزال حيا ، بل تجدد أيضا ،وشكل الاسبانى والبرتغالى تقليدا أوربيا مستمرا ، وجاءت الهجرة العامة الشاملة فى القرن العشرين بعناصر أوربية أخرى ، وبخاصة الى الأرجنتين وأوروجواى والبرازيل وفنزويلا ، كان أكبر أثر لأفريقية ملموسا فى الموسيقى والرقص ، ولكنه

امتد حينذاك الى التصوير والادب ، وظل أثر البيئة الطبيعية المحيطة قائما وتفاعلت في الثقافات الناشئة في هذه المنطقة أحدث الاتجاهات الاوربية مع التقاليد القديمة ، والتقت ثقافة الصفوة المتعلمة بثقافة الجماهير الشعبية • وكانت اللغتان الاسبانية والبرتغالية والكنيسة الكاثوليكية عوامل توحيد • وكانت الثورة الاقتصادية والاجتماعية ، التى شقت طريقها قدما فى المكسيك، وتكاد تكون قد بدأت فى أماكن كثيرة أخرى-نقول: كانت هذه الثورة تعمل عملها فى تحويل المجتمعات الاقطاعية الابوية الى مجتمعات أكثر ديموقراطية • وأخذت الآداب والفنون فى أمريكا اللاتينية تعكس الحركة والنشاط المعقدين فى هذه المجتمعات الناشئة •

ج ـ فى الاتحاد السوفيتى :

ورث الاتحاد السوفيتى التقاليد الادبية والفنية فى أوربا الغربية تلك التقاليد التى كان فيها العنصر الروسى عنصرا هاما فى القرن التاسع عشر ، فان أعمال الروائيين الروسيين العظيمين دستوفسكى وتولستوى وتمثيليات تشيكوف وقصص جوركى الواقعية ، كان لها كلها أبلغ الاثر على الكتاب الغربيين حين ترجمت الى الألمانية والفرنسية فى القرن التاسع عشر ، والى الانجليزية فى أوائل القرن العشرين • واحتل كبار الملحنين الروس فى القرن التاسع عشر : تشيكوفيسكى ، موسور ـ جسكى ، اسكندر جلازونوف (١٨٦٥ ـ ١٩٣٦) رسكى كورزاكوف ، احتلوا الى جانب الرومانتيكيين الألمان مكانا عليا فى التقاليد الموسيقية فى الغرب • وكان المسرح والباليه الروسى المبدعان المتألقان ، مصدر الوحى والالهام للمخرجين ومعلمى الرقص على جانبى الأطلسى •

وفى سنى ما قبل الحرب العالمية الاولى أسهم الفنانون والموسيقيون الروس فى التجريب الذى كان معاصروهم فى أوربا الغربية منهمكين فيه فى فيض منطلق من الاثر والخبرة المتبادلتين ، من ذلك أن باليه دياجيليف الروسى استغل عمل فنانين أجانب ، وأنه بدوره أثر فيهم • وبرز الفنانون الروس وسط أولئك الذين بلغوا بتجريب الأشكال أقصى المدى ، وعلى الاخص كاندنسكى فى استخدامه اللون وحده للتعبير عن الحالة النفسية (فى خلق الصورة) ، والبنائيين Constructivists وما امتازوا به من « التجريدية الرياضية أو الهندسية » • وتزعم مسرح الفن فى موسكو بقيادة قسطنطين ستانسلافسكى حركة تجريب الأساليب التمثيلية ، حتى يستطيع المسرح أن يعبر عن الحقائق النفسية الباطنية •

وتمثل الشعر الرمزى فى أعمال اسكندر بلوك Blok (١٨٨٠ ـ ١٩٢١) وأندريه بيلى (١٨٨٠ ـ ١٩٣٤) ٠

وكانت ثورة أكتوبر قوة دافعة للتجارب ، كما أنها هيأت الفرصة لكتاب وفنانى ما قبل الثورة تطبيق أفكارهم فى التخلص من التقاليد القديمة الكلاسيكية ، والانطلاق الى خلق الثقافة السوفيتية الجديدة ٠

وعاد كاندفسكى من ألمانيا لينضم الى بفزنر ، وجابو ، وماليفتش ، وتاتلين ، وغيرهم فى تحوير الأكاديمية القديمة للفنون ، فأسس أعضاء هذه الجماعة معملا تقنيا (تكنولوجيا) عاليا للفنون تكاملت فيه العمارة والنحت والتصوير ٠

وبين عامى ١٩١٧ ، ١٩٢٠ اتسعت حركتهم ، وطوروا أفكارهم عن الفنون فى عالم السوفييت الجديد ، وخططوا بعض المشروعات للتعبير عنها ـ من ذلك « تذكار الدولية الثالثة » ، وهو مبنى حكومى ، ورمز للتأليف الجديد بين الفن والتعليم والاحاطة بالتكنولوجيا (تاتلين ١٩١٩) ومشروع لمحطة اذاعة ، ومخطط لمدينة نسيج من عمل توم جابى ٠ وأصدروا فى ١٩٢٠ « بيانا بنائيا Constructivist Manifesto » أعلنوا فيه أن الفن قائم على الفراغ والزمن وأن العناصر الحركية والديناميكية لازمة للتعبير عن الزمن ، وأن الفن لا يجوز أن يحاكى أو يقلد ، بل يجب أن يكتشف أشكالا جديدة ، لأن الواقع دائب على التغير والتبدل ٠ وطبق فيفولو ـ مايرهولد قواعد « البنائية » على المسرح ، وجرب الاشكال المنسقة فى الاخراج والتمثيل وحشد الممثلين ، حتى باتت المسرحية فى جوهرها تصميما يبدعه المخرج ٠

وواءم الكتاب التجريبيون كذلك بين نفسهم والثورة ، فرحب فلاديمير ماياكوفسكى (١٨٩٤ ـ ١٩٣٠) بالروح الثورية التى نقضت القيم التقليدية ، وانصرف بكليته الى نظم شعر الدعاية والمقطوعات عن الموضوعات المحلية ، فى صورة أغان شعبية يتغنى بها العمال فى المصانع والمسرحيات الشعرية التى تمجد الثورة ، وقصائد تجمل آمال الشعب وتطلعاته ، كما فى « ١٥٠ر٠٠٠ر٠٠٠ » (١٩٢٠) ، وهى قصيدة يدافع فيها الفلاح عن مائة وخمسين مليون روسى ٠ وعبر الاسكندر بلوك عن روح لننجراد الثورية فى قصيدته الخالدة فى الاثنى عشر The Twelve ١٩١٨، مستخدما فيها لغة وأنغاما شعبية مألوفة ٠ وشكل الموسيقيون « رابطة للموسيقى المعاصرة » لتشجيع التجارب الموسيقية ولعزف القطع الجديدة لملحنى غرب أوربا المعادين للبرجوازية ٠

ولكن بعد ١٩٢٠ بدأ جو التجريب الحر يتبدل • وانقضت حركة الفنانين « البنائيين » وبخاصة انطلاقا من « هل يجوز أن يعكس الفن أيديولوجية محددة أم لا ؟ • وارتضى تاتكين المبدأ القائل بأن الفن أداة للدولة الاشتراكية ، وظل يسهم فى تطوير الاتحاد السوفييتى • أما جابو وبفزنر وكاندفسكى ، إعتقادا منهم بأن الفن يجب أن يتحرر من النفوذ السياسى ، فانهم غادروا روسيا ، وأصبحوا جزءا من الحركات الفنية فى غرب أوربا وفى الولايات المتحدة الأمريكية ، وغادر نفر آخر من الفنانين فى مجالات أخرى ، ممن رغبوا فى البقاء من أجل التجربة الفردية ، بما فى ذلك الملحن سترافنسكى — غادر هؤلاء روسيا كذلك عندما تبينوا أن من يبقى لابد أن يدعى الى الاسهام بطريق مباشر فى بناء المجتمع الاشتراكى وأن تحكمه قواعد الأسلوب الذى تقدر الدولة أنه أكثر أسلوب ملاءمة • ولكن المسرح الذى بقى فى أيدى ستانسلافسكى ومايرهولد ، والسينما التى بقيت تحت قيادة سرجى اينشتين الخلاقة ، ظلتا طوال العشرينات تقومان بالتجريب فى جرأة • وعاد بعض المهاجرين الى أوطانهم ، مثل الكسى تولستوى (١٨٨٢ — ١٩٤٥) وايليا اهرنبرج (١٨٩١) (٢٤) •

ونذر الكتاب والمصورون والموسيقيون والمثالون والمعماريون فيما قبل الثورة ، ممن بقوا بعدها فى روسيا أو عادوا اليها ، وممن عانوا من العملية المرة ، حيث كان لزاما عليهم اعادة النظر فى نظرياتهم الفنية — نذروا نفوسهم وجهودهم للمعاونة فى الكفاح من أجل اعادة بناء المجتمع السوفييتى ، وخلق فن شعبى يتيسر لجماهير العاملين فهمه ، وفى تفسير تراث الماضى لهذه الجماهير ، ووجد نشاطهم وطاقاتهم منفذا فى الملصقات التمثيلية التهكمية السياسية المثيرة ، تلك الملصقات التى رقت بالفن الدعائى الى مستوى فنى عال ، كما هو الحال فى صور ومقطوعات « نوافذ روستا Rosta » المشهورة من عمل الشاعر الفنان ماياكوفسكى • وفى النحت التذكارى الدعائى لتكريم الشخصيات الثورية العظيمة فى الماضى ، وفى تصميم محطات توليد الكهرباء والمصانع والمبانى العامة ، ومساكن العمال وفى تخطيط جماعات ومدن جديدة بأكملها ، وفى روايات الكسى تولستوى الذى كتب عن انهيار مجتمع ما قبل الثورة ، وعن طفولته هو نفسه « طفولة نيكيتا » ١٩٢١ • وخلق خيالات وأوهاما ركب فيها أيديولوجية ثورية •

وفى السنوات التى أعقبت الثورة مباشرة كان هناك النفر الذين نظروا نظرة ضيقة الى مشاكل الفن الجديد ودروبه • ورأت الجماعة التى نظمت Proletkult ١٩١٧ لتدريب العمال الموهوبين على الفنون ، رأت أن

الثقافة الجديدة لا يمكن خلقها الا عن طريق الايدى المتصلة اتصالا مباشرا بالطبقة العاملة ، مع رفض القول بامكان المنحدرين من المثقفين القدامى أن يسهموا فى ذلك • ورفضوا الكتب العالمية والروسية القديمة معلنين أنها أدب برجوازى ، ومن ثم تكون أجنبية غربية تماما على الشـــعب • واقترحت جماعات أخرى أن « يستبعد بوشكين من موكب التجديد » ، أو أصروا على أن مهمة الفن مهمة نفعية بحتة • واتخذ لينين موقفا محددا من هذه الآراء المنطوية على التبسيط القبيح ، مبينا أن الثقافة البروليتارية يجب أن تبدو وكأنها تطور منطقى لمصـــادر المعرفة التى كانت البشرية قد جمعتها تحت ظلم المجتمع الرأسمالى • (*)

وخرج بعض الكتاب والفنانين فى الواقع من بيئة الفلاحين ، أو بيئة شبيهة بهذه شبها جزئيا • ولكن الكثيرين مهما كان من أمر طبقتهم ونشأتهم ، أسهموا اسهاما جديا فى الكفاح الثورى ، وكتبوا كتابة تتسم بالواقعية والفطنة المستمدين من خبرتهم المباشرة ، وانك لتجد رجالاونساء اختلفت منابتهم ومنازعهم فى الحياة ، وقد زودوا الادب والفنون بمـــادة جديدة ، ومشاكل جديدة ، وشخصيات جديدة • ولكم أسهم ميخائيـــل شولوخوف (١٩٠٥) الذى رأى النور فى احدى قرى القوزاق على نهـــر الدون ، فى الكفاحضد القولاقKulaks (**) وبعد أن اكتسب شهرة عالمية بوصفه روائيا استمر يقيم ويعمل فى نفس القرية بوصفه كاتبا روائيا ونائبا فى مجلس السوفييت الأعلى • فى ملحمته الروائية « فى هدوء ينساب الدون » And Quiet Flows the Don « الجزء الأول ١٩٣٨) نجده عبر أحسن التعبير عن حيوية الفلاح ، كما تكشفت فى كل علاقاته وارتباطاته بأرضه وخيله ، وزوجته وأطفاله وقريته وبكل حوض الدون ، وعن ضجيج الجيوش المارة بالارض • أما الاسكندر فاديبفFadeyev ١٩٠١ ــ ١٩٥٦) الذى اشترك فى حرب العصابات فى الشرق الأقصى • فقد أبرز « حرب العصابات » فى ضوء النفســـية الفردية لكل من حارب فى « رازجروم Razgrom » • (رواية الطـــريقThe Rout ١٩٢٧) • وكان ديمترى فورمانوف قائد فرقة شاباتيف الاسطورية ، فكتب عنها رواية « شاپاييف ١٩٢٣ » وفى رواية الفروسية Cavalry ١٩٢٦ صور ايزاك لابل Label (١٨٩٤ ــ ١٩٣٨) الحرب الأهلية فى واقعية كالحة كئيبة •

(*) مقتبسة من ت تريفونوفا T. Trifonova « الادب السوفيتى » فى « مجلة تاريخ العالم » ١٩٦٢/٧ ص ١٠١ •

(**) Kulaks جماعة المزارعين الأثرياء الذين أثروا على حســاب فقراء الفلاحين الكادحين ، وكانوا يعارضون السياسة السوفيتية فى جماعية الأرض • المترجم

وفى الخطة الخمسية الأولى ١٩٢٨ أدخل الفنانون والكتاب ، بطريق مباشر أكثر ، فى عملية البناء الاشتراكى ، لأن الخطة أدخلت فى حسابها الانتفاع بمواهبهم ، وبغيرهم من الموارد البشرية والمادية ، وتطلبت تدريبهم وتطويرهم وتنظيمهم. وشد كثير من الكتاب الذين ينتمون الى شتى الجماعات رحالهم الى مختلف أنحاء البلاد ، وأخرجوا مؤلفات عن التغييرات العظيمة التى كانت جارية فى وسط آسيا وفى الشمال ، وفى وسط روسـيا وفى الشرق الأقصى ، وأصبحت الرابطـة الروسية للكتاب البروليتاريين برياسة ليوبولد آفرباخ Averbakh (١٩٠٣ – ١٩٣٦) أداة لتجنيـد الكتاب فى برنامج التصنيع والسياحة الجماعية · وفى ١٩٣٢ قامت منظمة أكثر شـمولا تحت اسـم « اتحاد الكتاب السوفييت » ، وكان من أبرز أعضائها وأشدهم أثرا جوركى وشولوخوف وفادييف ، وقد ألفت هـذه المنظمة أو جمعت بين الكتاب من مختلف الاصول الاجتماعية ، بما فى ذلك كثير ممن لم يكونوا أعضاء فى الحزب ·

ولقد عبر ستالين عن دور الكتاب والفنانين بقوله : انه « دور مهندس العقول البشرية » وكان لزاما عليهم ، كما جاء فى النظام الأساسى لاتحاد الكتاب السوفييت أن يبدعوا « أعمالا ذات قيمة فنية عالية مفعمة بالكفاح البطولى لدنيا البروليتاريا ، وبعظمة انتصار الاشتراكية تعكس بطولة الحزب الشيوعى وحكمته العالية » ، واعتمد لجميع أشـكال التعبير نهج خلاق مشترك أطلق عليه « الواقع الاشتراكى » ·

واقتضى هذا الاسلوب الذى قصد به خلق الفهم والدعم والمناخ الملائم للجهود الوطنية عرضا واقعيا يبرز الأشياء لا كما كانت فحسب ، بل بما تمثله فى بناء المجتمع الاشتراكى – من ذلك الأشكال التى تمثل أفرادا وأنماطا اجتماعية معا ، مثل صورة « المندوب De Delegate ١٩٢٧ » و « الرئيسة The Chairwoman للمصور جورجى ريازسكى Ryazhky (١٨٩٥ – ١٩٥٥) وتمثال « العامل The worker ١٩) ورجل الجيش الأحمر The Red Army Man للمثال ايفان شادر (١٨٨٧ – ١٩٤١) أو البنت الفلاحة Peasant Girl ١٩٢٧ لفيرا موخينا Vera Mukhina (١٨٨٩ – ١٩٥٣) الى جانب القصص التى قام فيها بدور البطولة أولئك الذين أسهموا اسهاما جادا فى معركة الانتاج من العمال والفلاحين والعلماء والمهندسين ، والمناظر التاريخية التى تحـكى التماثل بين بسالة الحاضر وعظمة الماضى ، والريف الروسى كما يرى ويحس فى أعماق الوجدان ورسوم تفيض بالعطف الحار لحياة الفلاح والحياة الصناعية ·

وفى هذا المجال صور الكتاب الصراعات البطولية ضد الطبيعة فى

بناء مصنع للورق فى الغابات النائية فى شمال شرقى روسيا (ليونيد ليونوف ١٨٩٩ فى « So » ١٩٣٠) ورواية استخدام الآلات على نطاق واسع فى مصنع التفحيم الضخم فى مدينة ماجنيتو جورسك فى الاورال فى غرب سيبيريا (فالنتين كاتاييف ١٨٩٧ « تقدم أيهـــا الزمن Time Forward ١٩٣٣) والرؤية والمأساة المحتومة فيجماعية الارض (ميخائيل شـــولوكوف » تقليب الأرض البـــكر Virgin Soil Uptumed ١٩٣١) • وعلى حين خصصت الاعمال فى العشرينات أساسا للكفـــاح الثورى والحرب الاهلية ، مع استثناءات معروفة مشـــــهورة ، مثل ف جلادكوف (١٨٨٨ ــ ١٩٥٨) فى Cement ١٩٢٥ ، فقد وجه الآن أكبر الاهتمام الى العمـــال وجهود الشعب السوفييتى الذين أصبحوا ســادة فى أرضهم ، والذين بدأوا يحولونها • وأخرج المصورون عروضا اخبارية عن الطرائق الجديدة فى الحياة والقوة الكامنة فى الفلاحين والحيـــوية فى مواقع العمل • ووعيا منهم بالدراما البشرية ، واعترافا بأن واجبهم هو المعاونة فى خلق الانســان الســوفييتى الجديد ــ عالج بعض الكتاب الصراع النفسى بين القديم والجديد فى أعماق الفرد، وكتبـوا عن العصر القـــادم ، عصر الرجل الجديد ، كمـا فعـــل قسطنطين فدن Fedin (١٨٢٢) فى « الافراح الأولى First Joys ١٩٤٥ » و « صيف غير عادى No Ordinary Summer ١٩٤٧/١٩٤٨» • (٢٥)

وفى الثلاثينات كان أثر مكسيم جوركى قويا فى ربط الفن الجديد بالتقليد الكلاسيكى ، وفى تشجيع ثقافات الجمهوريات القومية •واستثير الكتاب البروليتاريون لدراسة أمهات الكتب القديمة ، ولكن دون تبـنى نغمة دوستوفسكى السلبية • وكان من بين أغراض اتحـــــاد الملحنين السوفييت الذى أسس ١٩٣٢ اعادة تقدير التراث الكلاسيكىوالرومانتيكى وأنشأ له فى مختلف الجمهوريات فروعا للنهوض بالمميزات القوميـــة الخاصة للأغانى الشعبية واستخدامها •

وانبثق طراز متميز من الرواية التاريخية ، خصص للمصــــائر التاريخية • ومن ثم عكس كتاب الكسى تولستوى « بطرس الأول » (الكتاب الاول ١٩٢٩) ، رغم أنه معنون باسم أحد القياصرة ــ عكس حقيقة كاملة فى تطور روسيا ، وقد تناول كل طبقات المجتمع الروسى فى هذا العصر بما فى ذلك الجماهير التى لا تمتلك شيئا (المعدمة) • أما روايات أولجافورش (١٨٧٥) : الاجزاء الثـــلاثة (١٩٥٤) التى خصصت لكاتب القرن الثامن عشر الروسى الثائر رادشكيف ، وقصـــة أ • شابيجاين (١٨٧٠ ــ ١٩٣٧) عن استيان روازين (١٩٢٦ ــ ١٩٢٧)

فقد وضعت مصائر الافراد ، وخلقت فترات حاسمة فى تاريخ الشعب ، وأبرزت حركات شعبية واسعة النطاق ٠

ونهج الكتاب الذين ينتمون الى قوميات كثيرة سبيلا شبيها بمنهج الكتاب باللغة الروسية فى علاج الموضوعات والافكار الحديثة واخـــراج الروايات التاريخية الاقليمية ، مثل آيوزوف ١٨٩٧) فى Abai عن قازاختان فى القرن التاسع عشر ، أو تدوين التجارب الشخصية مثل مذكرات صدر الدين الغينى (١٨٧٩ ــ ١٩٥٤) عن الشـــباب (بخارى ١٩٤٨) وما ان جاءت الخمسينات حتى كان الادب الروسى يخرج فى لغات أكثر من سبعين قومية لم يكن لبعضها سمة كتابية خاصة بها ، كما كان يترجم الى جميع لغات الاتحاد السوفييتى حتى تألفت الجماهير العريضة فى مختلف أركان الأرض الروسية هذا الأدب الاشتراكى المتعدد القوميات فى مجموعه (٣٦) ٠

وكان الابقاء على التقاليد الموسيقية واضحا أيضا ، واســتمر الحال كذلك حتى الخمســينات فى تأليف زعماء الملحنين ٠ وانك لترى سرجى بروكوتييف الذى عاد الى الاتحاد السوفيتى فى ١٩٣٣ بعد غيبة دامت خمسة عشر عاما فى غرب أوربا وأمريكا يستخدم استخداما يتسم بالاحتيال والبراعة ــ كل الاشكال الكلاسيكية والرقصات والأنغام الشعبية فيما أخرج من باليه وسيمفونية وكونسرتو وصوناته ، متدرجا فى الفكرة الرئيسية أو الموضوع ، من الوجدانى الى البطولى ، ومن حيث الحـــالة النفسية أو المزاج من الفكاهة والمرح الى المحزن المتحذلق ٠ وكانت موسيقاه محبوبة جدا فى أوربا الغربية وأمريكا ،وكم عزفت فيهما ٠ وكذلك ديمترى شوستاكوفتش ، الذى اشتهرت أعماله داخل روسيا وخارجها على حـــد سواء فقد اقتبس اقتباسا حرا خالصا من التقاليد الكلاسيكية للموسيقى الأوربية واستخدم أشكالها بذكاء وأصالة ، فى انتـــاجه الخصـــب من السيمفونيات احتفاء بالجهود الوطنية الجبارة التى بذلها الشعب السوفييتى وضمت « سيمفونية ثورة ١٩٠٥ » التى عزفها ١٩٥٧ فى العيد الاربعين لانشاء الدولة السوفيتية كل أغانى الشعب الثورية فى سيمفونية ذات شكل كلاسيكى مع فوجة ضخمة لتعطى اثرا هائلا مجتمعا ٠واستخدم الملحن الأرمنى آرام كتشاتوريان (١٩٠٣) الموضوعات الشعبية بالاضافة الى الأساليب التقليدية الروسية باليه Gayna ١٩٤٣٠، وباليه Spartacus ١٩٥٤ ٠

واحتفظ الباليه وهو واحد من أحب الفنون وأكثرها شيوعا بالشكل الذى كان قد اكتسب شهرته قبل انتهاء القرن، وعلمت العشرات من مدارس

الباليه (وبلغت ٣٢ مدرسة فى الخمسينات) الأساليب الكلاسيكية وقامت الفرق بعرض الباليه التقليدى مثل « بحيرة البجع » Swan Lake الى جانب الأساليب الجديدة لأفكار وموضوعات حديثة مثل « قصة الثورة الصينية » فى باليه « الخشخاش الأحمر The Red Poppy » وقد وضعها رينهولد جليير Gliere Reinhold (١٨٧٥-١٩٥٦) ، وعرضت بالأسلوب الكلاسيكى . وكذلك استخدمت الأوبرا أيضا المواد الأسطورية والشعبية معا .

وكانت البطولة هى النغمة السائدة فى الفن كله - من ذلك روايات خطة السنوات الخمس ، التماثيل التذكارية مثل التمثال الضخم « العاملة وسيدة المزرعة الجماعية » (لوحة ٤٠) للمثال فيراموخينا ، وقد صنع من أجل الجناح السوفييتى فى سوق باريس ١٩٣٧ ، والرسوم الزخرفية لتزيين واجهات المبانى العامة وأجزائها الداخلية ، السيمفونية الخامسة المهيبة البليغة (١٩٣٧) للملحن سشتاكوفتش ، موسيقى بروكفييف لفيلم سرجى اينشتين (١٨٩٨ - ١٩٤٨) الاستعراضى عن البطل القومى « اسكندر نفسلى » ١٩٣٨ ، وكانت بطولة الماضى القيصرية تستثار عن طريق أشخاص مثل ايفان الرهيب . واستلهم الكتاب شخصيات القادة والزعماء البارزين ، وعلى الاخص لينين الذى خلق منه ساياكوفسكى صورة انسانية غاية فى العمق وتذكارية فى وقت معا، فى قصيدته « فلاديمير لينين» (١٩٢٤) وأدى البحث عن البطل السوفييتى الى الروايات المألوفة مثل « هكذا كان يعالج الصلب That is how Steel was Tempered (١٩٣٥) للكاتب ن استروفسكى (١٩٠٤ - ١٩٣٦) ، وقصة تكوين ونمو شاب شيوعى أصله من طبقة العمال .

وما ان جاءت الحرب العالمية الثانية حتى جند الكتاب والفنانون بشكل أكمل من ذى قبل من أجل الهدف القومى المشترك ، وكانوا وهم يستثيرون الحمية الوطنية والجهود الحربية ، يدركون أن عليهم أن يبلغوا من النفوس أعماقا أبعد كثيرا مما بلغوا فى أدب الكفاح من أجل الانتاج فى السنوات السابقة ، وأعرب مؤتمر اتحاد الكتاب السوفييت ١٩٤٢ عن رأيه فى أن الأدب السوفييتى لن يتيسر له الاحتفاظ برصيده البالغ القيمة وبروابطه الوثيقة - بالجماهير الا عن طريق « الواقعية النفسية » والمنطلقات الوطنية . وبرزت وسط الثبت - الضخم عن أخبار الحرب روايات تاريخية وغير تاريخية ومسرحيات حربية وتراجم أبطال قوميين، وبعض انتاج ذى صبغة أدبية، مثل «الحارس الصغير The Young Guard ١٩٤٥ » للكاتب فاديبث ، ومسرحية لينوف التى كسبت الجائزة وهى « الغزو » Invasion ١٩٤٢ .

وكان ينظر الى الواقعية الاشتراكية على أنها شكل لا يحـــد من التنقيب الفنى ، بينما هو يتطلب الصدق والدقة التاريخية ، كما يتطلب اتجاها حزبيا واضحا ، واسهاما جادا فى حياة الشعب • وأكد البيـــان الذى ارتآه المؤتمر الأول للكتاب فى ١٩٣٤ أن الواقعية الاشتراكية تفسح مجال البحث الخلاق • ولكن الأدب والفنون عانت فى عهد ستالين من نظرية « لا معارضة » ومن الاتجاهات نحو مظاهر الأبهة والمفاخرة فى الوصف والرسم ، تلك التى كثيرا ما حالت دون اظهار الصعوبات والمتناقضات التى تكتنف بناء المجتمع الجديد •

وأخضع الكتاب والفنانون بعد الحرب العالمية الثانية لتفسير أشد تقييدا وتضيقا لما تتطلبه الدولة منهم ، ولحدود الواقعية الاشتراكية ماكان عليه الحال منذ أوائل الخطة الخمسية الاولى • وبمقتضى قرار من اللجنة المركزية للحزب الشيوعى فى ١٩٤٦ أنذرت اثنتان من أمهات المجـلات الأدبية لنشرهما كتابات ضارة من الوجهة الايديولوجية ، وعطلت احداهما أما المسرح الذى إحتفظ بنشاط وشعبية عظيمين ــ حيث كان ثمة بضعـة آلاف من المسارح تعمل لنظارة متحمسين من الشباب خاصة ــ فقد وجـه اليه أعنف اللوم لعجزه عن أن يعكس حياة الاشتراكية السوفيتية ،ووجه الى « تدريب الشباب على الابتهاج والمرح وعلى الاخلاص لبلادهـم وعـلى الثقة فى انتصار قضيتهم » • وفى ظل هذا التوجيه ــ القاسى من رئيس الدعاية فى الحزب « اندريه زدانوف ، كان يطلب الى الكتاب أن يعملوا بعقلية الحزب لا بعقلية عامة محيطة •

وبعد موت ستالين سعى نفر من الكتاب الى تخليص أنفسهم ممـــا أحسوا أنه الآثار ــ المقيدة القاتلة لهذه السياسات ، وعبروا فىمؤتمراتهم عن أملهم فى الترخيص لهم فى منفذ أوسع الى التعبير الوجدانىوالشخصى وجرؤ الكاتب النـــاقد المحنك ايليا اهرينبرج على كتابة رواية « ذوبان الثـلوج ١٩٥٤ » وفيهـــا عالج المشـــكلات الانســـانية للفنـــانين الذين أجبروا على الاختيار بين رؤيتهم ونجاحهم : طبيب ومعلم ملتزمان ، لم يجدهما اخلاصهما نفعا فى الفوز بأى ثواب اجتماعى ، ومدير مصـــنع يحركه السعى البيروقراطى وراء ذاته هو •

وبعد المؤتمر العشرين للحزب الشيوعى ١٩٥٦ كان ثمة احياء ملحوظ للحياة الادبية ، وخرج الى الوجود عدد من المجلات الجديدة والصـحف الادبية • وكانت المشاكل مثل الارتباط الوثيق بين الادب والازمنةالحديثة البطل فى الادب والشعر الوجدانى تناقش مناقشة مستفيضة فىالصحافة وفى مؤتمرات « اتحاد كل الكتاب » (١٩٥٤ ــ ١٩٥٩) وأفسحت القوالب

المصبوبة الطريق لأشكال أكثر تعقيدا لأبطال نشئوا تنشئة فردية امتدت جذورهم بعيدا فى أعمال الجماهير ولحياةروحية فياضة ولتعدد الشخصية وظلت الاشتراكية الواقعية هى الوسيلة كما احتفظت الفنون بدورها التعليمى الجوهرى ولم يكن يحظى بالقبول ذلك النتاج الذى يميل الى تخريب الجهد المشترك أو الحط من قدره • على أن الكتاب والفنانين السوفييت كانوا يؤدون رسالتهم بطريقة زادت مع الايام تنوعا وتقلبا ومداورة (٢٧) •

وانك لتجد بناء على ذلك أن التعبير الفنى والادبى فى الاتحاد السوفييتى كان يفترق عنه فى أوربا الغربية من عدة نواح • وعلى حين نظر الكتاب الاوربيون الغربيون الى أنفسهم على أنهم فئة خاصة متباعدة أو منعزلة ، اعتبر الكتاب والفنانون السوفييت رفاق عمل لأولئك الذين احترفوا حرفا أخرى من أجل مصلحة المجتمع والدولة • وعملوا كما فعل سائر العمال عن طريق اتحاداتهم التى أفادت فى كونها سبلا لتلقى خطط الدولة وأهدافها وللتعبير عن وجهات نظرهم • وكان مركز الحزب هو الذى يوجه هذه الاتحادات • وظفر زعماء الفنون بمكانة اجتماعية عالية ومقام كريم ، وكان بعضهم مثل الملحن شستاكوفتش والراقصة الأولى جالينا أولانوفا Galgina Ulanova نوابا عن أقسامهم فى مجلس السوفييت الاعلى • وتولى نفر من أبرز الزعماء السياسيين فى الحزبوزارة الثقافة فى فترات مختلفة ، وهى الوزارة التى أشرفت على العناصر الثقافية فى الخطط القومية •

وكثير من تيارات التجريب التى اشتهر أمرها فى أوربا الغربية لم يكن لها وجود فى الاتحاد السوفييتى • فاحتفظ الباليه بطرائقه التقليدية الرومانتيكية التى كانوا يؤدونها بمهارة فائقة ، كما احتفظ بالديكور التقليدى الخاص به • واحتفظت العمارة بطابع الضخامة واستخدام الزخارف المناسبة لتكنولوجية الأسمنت واعداد عناصر البناء من قبل (الأجزاء المجهزة) (٢٨) • وسادت الواقعية كل الفنون ، على النقيض من النزعة الى التجريد التى سادت أوربا • ولم يكن ثمة استقصاء للاوعى ، على طريقة فرويد ، ولا شعر نفسانى عميق ، ولو أن الكتاب المرهفى الحس لم يعجزوا عن الوقوف على الحياة الداخلية لشخصياتهم وكشف الأستار عنها • والواقع أن التعبير السوفييتى كان أقرب ما يكون صلة بأوربا الغربية ، وبالولايات المتحدة بصفة خاصة ، حين اتخذ شكل العروض الخيالية لشتى ألوان البشر بأسلوب انسانى •

ولم يلق الشك والاستقصاء تشجيعا ، ولقى المرح والحبور ترحيبا

ولم يعد لنغمة اليأس وجود ٠ وكان التفاؤل والبطولة والنقد البناء هى النغم السائد ٠ وجاءت توكيدات الأيديولوجية الماركسية اللينينية أساسية فى واجهة ملحوظة للبحث المزعزع غير الواثق فى أوربا الغربية عن معنى الحياة وعن طبيعة الانسان ٠ وعلى حد تعبير نيكيتا خروشـشيف « نحن لا نقر أولئك الذين لا يتصيدون الا الجوانب المظلمة للحيـــاة ويحدقون النظر فيهـــا ، محاولين أن يحطوا من قدر طرائق الحيـــاة السوفييتية ونحن بالمثل ، ضد أولئك الذين يبتدعون للحياة صورا منمقة ، ومن ثــم يسيئون الى مشاعر قومنا الكريمة ، وهم قوم يحتقرون الزيف ولا يطيقون عليه صبرا » (*)

ولم يكن يساور الزعماء السوفييت أى شك فى أن أدب الاتحاد السوفييتى وفنونه ، بوصفها تعبيرات متكاملة عن المجتمع ، انما تســدى للعالم عونا وخدمات لا تقل أهمية وجلالا عما قدمه الكتاب والملحنـــون السوفييت فى الماضى ٠

٤ ــ وسائل الاعلام الجماهيرية والفنون

وسعت وسائل الاتصال بالجماهير طوال القرن العشرين ، وبخاصة منذ العشرينات فصاعدا مجال الفنون الشعبية ، وهيأت وسائل الترفيه عن الجماهير وتسليتهم ، وجعلت كل ألوان المعلومات والمعرفة فى متناول الرجل العادى ٠ كما أنها هيأت وسائل لم يكن أحد يحلم بها للتأثير عليه عن طريق الدعاية ٠

وهيأت وسائل الترفيه الجماهيرية : الفيلم ، الراديو ، التليفزيون فرص العمل لعدد أكبر من أى وقت مضى من الكتاب والمصممين والمخرجين وقدمت لهم بشائر امكانات لم تكن معروفة بعد ، كما مهدت لهم سبيل الوصول الى جماهير جديدة على نطاق واسع ٠ وكسب كثير من الفنانين من ذوى المواهب المتوسطة عيشهم من استخدام فنهم فى هذه الصناعات ولكن فنانى الدرجة الاولى استطاعوا أن يجدوا منافذ أخرى ٠ وعـــلى حين احتقر كثير من الفنانين والكتاب الجادين هذه الأدوات الجـديدة ، وتركوا ارتيادها والعمل فيها لأولئك الذين يريدون فقط أن يرفهوا عن الجماهير أو يغروهم أو يزودوهم بالمعـلومات ، نجد أن آخرين منهم رأوا فى الفيلم والصحافة والتليفزيون والاذاعة مجالا ووسيلة للفن ، وتشبثوا بالأدوات الجديدة فى لهف زائد ٠

(*) مقتبسة من تريفونوفا Trifonova : الأدب السوفييتى Soviet Literature المصدر السابق ص ١٠٧ ٠

(أ) السينما من حيث هي فن :

ما أن سجل اخوان لومير Lumieres فى فرنسا اختراعهم لأول آلة عرض،وعرضوا فيلما مدته دقيقتان على رواد الجراند كافيه Grand Café فى ١٨٩٥ ، وعرض أديسون وأرما Armat بعض المناظر الاخبارية على النظارة فى نيويورك — حتى بات فن السينما الجديد أمرا ميسورا ، وهو فن وثيق الصلة بالجماهير ، وله قدرة فائقة على التعبير عن النطاق الجديد للمصالح العامة العريضة ، وعن ثورات الناس والكشوف العلمية . وبدأت السينما بشاعر السينما الأول جورج مليبه Georges Mélies . وكانت « رحلة الى القمر » ، ١٩٠٢ تتكون من شريط طويل من أفلام اتسم صنعها بروح الابتكار والجرأة الفنية واحكام الصنعة ، وقد أخذ مناظر لعالم خيالى من الحركة والقصص الخرافية من معجزات السرعة من العلم الجديد . أما خلفاؤه ، فانهم هم الذين صنعوا الرسوم الحية التى بدأت ١٩٠٨ .

وفى نفس الوقت ظهر فى فرنسا الفيلم الذى يروى قصة (فيلم فرديناند زكا Zecca تاريخ جريمة ١٩٠١ History of a Crime وفى أمريكا (ادوين س . بورتر » سرقة كبيرة فى قطار Great Train Robbery ١٩٠٣ » الذى استمر عرضه اثنتى عشرة دقيقة) مستخدما منذ البداية مفاجآت الجريمة المؤثرة ، والعنف الذى تفاقم وتعاظم طوال الخمسين عاما التالية . وتطور كل من النوعين من الفيلم بسرعة الى أشكال أكثر ثباتا واحتمالا ، ذات موضوعات منوعة . وفى ايطاليا وفرنسا دعمت القصة سلسلة من المسرحيات التاريخية قائمة على الأدب (كوفاديس Quo Vadis ١٩١٢ ، كابريريا Caprira ١٩١٤ — عن طريق عدة كرات « بكرات » وكان يتم اخراجها على أنها مناظر فخمة ، كما كان يمثلها عظماء الممثلين مثل سارة برنار فى « الملكة اليزابيث » ١٩١٢ . ولكن الانتاج كان محدودا لأنه كان يعالج على أنه مسرح .

وفى الولايات المتحدة الامريكية حرر د . و . جريفث (١٨٧٥ — ١٩٤٨) السينما من التقاليد المسرحية والمصادر الأدبية . ذلك أنه قص قصته عن طريق مناظر صورها من الحياة حيث تنقل بآلة التصوير (الكاميرا) من مكان الى مكان ، وحرك شخصياته هنا وهناك ، حتى تكون حركاتهم طبيعية ، ولا تكون حركات مقيدة بالمسرح . وكان عنده مقياس للقطات الكاميرا للتركيز على جوانب ونواح خاصة فى الممثلين . وعمد بصفة خاصة الى تشريح كل منظر إلى سلسلة متعاقبة من اللقطات كان حينئذ يهذبها بقطعها ، حتى تعطي القوة التى يتطلبها تذوقه للمفاجآت المؤثرة .

وكان الاستخدام الرقيق لأنواع مختلفة من الحركات هو الذى خلق وسطا جماليا جديدا • وقد يكون السرور الجمالى من أنماط الحركة فى الواقع شيئا بعيدا جدا بمعزل عن فحوى مادة القصة ، وقد أصبح هذا هو القياس فى أفلام هوليوود التى ابتدعت موارد فنية خارقة لاستعمال الحركة ، حتى عندما يكون محتوى القصة بعيدا خارجا بطريقة فجة •

ولما عمل المخرجون والكتاب الموهوبون فى هذا المجال أنتج الجمع بين القصة والصور المتحركة ، بشكل متزايد ــ قطعا فنية قوية ، وكان الفيلمان اللذان أخرجهما د• و• جريفث « مولد أمة The Birth of a Nation ١٩١٥ »•• « التعصب Intolerance ١٩١٦ فى الولايات المتحدة هما أول ما أظهر الأبعاد الممكنة ، لفيلم القصة • ولقى « مولد أمة » ترحيبا حارا فى كل مكان لجمال أسلوبه ، على الرغم من أن محتوى قصته قد هوجم فى الولايات المتحدة ، وفى غيرها من البلاد ، لكيلا يكون من نتيجته اثارة الضغائن العنصرية التى ظهرت فى الحرب الاهليــة من جديد (لوحة ٥٧ أ) •

وقدر المخرج الروسى العظيم سرجى اينشتين (١٨٩٨ ــ ١٩٤٨) لجريفث هذه ــ السلاسل المتعاقبة من اللقطات وعملية تهذيبها • فكتب يقول : « ان المسألة مسألة خلق سلسلة من الصــور مكونة بطريقــة تثير حركة مؤثرة توقظ بدورها فيضــا من الأفكار : فمن الصــورة الى العاطفة ، ومن العاطفة الى الموضوع •• ، وفى رأيى أن الفيلم وحده كفيل بانجاز هــذا التركيب العظيم ، وهو اعادة المصــادر الحيوية ، والمــادية والعاطفية معا ، الى العنصر العقلى (*) • وكان فيلمه « بوتمكين Potemkin ١٩٢٥ ، وهو أروع تحفة من هذا النوع من الافلام ، يروى قصة بحــارة تمردوا ضد الظلم ، وقد صور تصويرا بارعا رائعا واستخدم الاوضاع المسرحية ــ مفارقات المناظر الهادئة والنظام العسكرى الصارم الذى لا يلين ثم الصور القريبة لطبيب يفحص الطعام الذى كان يسبب الثــورة ، ومجموعة مرعبة تتلوى من الديدان تملأ فراغ الشاشة ــ ورمز الشر والخطأ الذى جعل من التمرد أمرا لا مناص منه ، وصفوف متراصة من الناس على الرصيف يمرون بنفس البحار الذى لقى حتفه فى المناوشات ، ووقع أقدام الجنود الذين يمشون فى نظام صارم قاس ، وهم ينزلون الدرج ، نحو المسالمين الذين رفعوا أكف الضراعة ، وبعد أن مروا غادر المكان جنــدى طواف هزيل • (لوحة ٥٧ ب) •

(*) اقتبسها Robert Basilladh, Maurice Bardeche فى كتاب « تاريخ الفيلم History of the Film » لندن ١٩٣٨ ، ص ٧٣ •

وفى الحرب العظمى الاولى خلق المخرج السويدى فكتور شوستروم Sjostrom (١٨٧٩ ـ ١٩٦٠) فيلم الجو ـ تكوينـــات جميلة شـعرية أقرب الى التصوير والموسيقى منها الى التمثيل والمسرح ، مثل فيلمــــه « طريد العدالة وزوجته The outlaw and his wife ١٩١٧ ، وبعــض المقتبسات من روايات سلما لاجرلوف Selma Lagerlof ولقد وعى مبدأ المحافظة على بساطة قصصه وشخصياته ، وتكوين أحداث المشاهد اليومية العادية فى صورة متحركة بشكل عاطفى لكل حياة الناس والطبيعة المحيطة بهم ٠

وتطورت السينما بعد الحرب العظمى الاولى فى مجموعة متنوعة من الأشكال ٠ ولما ووجه مخرجو الاتحاد السوفييتى بمشكلة تفسير الثـورة للشعب ، عمدوا الى بلورة النظريات وعمل الأفلام التذكارية المنطبقـــة على واقع الحياة ٠

وعملت جماعة The Kino-eye Group التى أسسها دزيافرتوف ١٩٢١ على أساس التسجيل ، واستخدام المناظر غير المحفوظة ، وانتقاء الممثلين من بين الافراد العاديين ، طبقا للأنماط المطلوبة ، الى جانب التهذيب والقطع والضم بالنسبة لطول كل سياق ، على أساس علمى ، لايجـاد التناسق مع طول الفيلم بأكمله ٠

وكان أينشتين سيد هذا الاسلوب وحاذقه ، وكان يعمل أســـاسا من صميم الحياة ، فى ملاحم روائية ٠ (فيلم الاسكندر نفسكى ١٩٣٨ وفيلم ايفان الرهيب ١٩٤٤) ٠ ونقل ف٠١٠ بودفكين V.I. Pudovkin (١٨٩٣ ـ ١٩٥٣) هذا الاسلوب الى الاستديو مع ترتيب وضوء متحكم فيهما ، وممثلين محترفين تدربوا على واقعية قاسية حتى تتصل بالحياة وعلى استخدام نظرية فرتوف فى التنسيق ٠ وخلق مدرسة من الافلام التى تعالج المصلحة الفردية للانسان داخل المجتمع ٠ وصور فيلمه «الأم» (١٩٢٦) المأخوذ من رواية مكسيم جوركى ، امرأة فلاحة جاهلة مغلوبة على أمرها ، وقد نعمت بالوعى الاجتماعى وتشبعت فى النهاية بالعقيدة الجديدة ، وتألقت على رأس مظاهرة من العمال الثائرين ٠ وفى فيـــلم « الارض The Earth ١٩٣١ » فسر المخـــرج الاوكرانى أ ٠ ب دوفشنكو (١٨٩٤ ـ ١٩٥٦) موضوعات الطبيعة وحب الفلاح للحياة ٠

وتطورت الملهاة (الكوميديا) المشتقة من السيرك والتمثيل الصامت بفضل جماعة من ممثلى الشاشة الموهوبين فى استخدام الايماء والاشارات الرمزية ٠ وترجم ماك سمث Mark Semett المجون والروايات الهزلية الأمريكية الى دعابة بصرية ٠ وما ان ـ جاءت ١٩١٧ حتى كان تلميذه

شارلى شابلن (١٨٨٩) الذى كان يعمل فى نفس المجال ــ قد ابتدع للشاشة الصامتة لغة فيلم بالغة الدقة • وكانت كما قال هو « شـــعر الحركة » • ورفعت عبقريته الفذة بوصفه ممثلا ومخرجا ، ومراقبـــا للحياة وثيق الصلة بالناس ــ رفعت الفيلم من المجون أو الهزل السوقى المبتذل الى مستوى الملهاة العظيمة التى تعبر عن كآبة الكون ومرارته ، ثم تخف وتسرى عن طريق الضحك • ولقد كان جواب الآفاق الصـغير بقبعته المستديرة وعصاه يقوم بالايماءات والاشارات العادية فى الحياة فى عالم لم يفهمه ، جواب الآفاق الذى جلب المتاعب الرهيبة دوما وواجهها بمعين لا ينضب من الشفقة واللين واللباقة الوديعة ، والتحلل من الهزلى البحت • ولقد أصبح بطل العالم فى عصره ، وفى النهاية كان دائمـــا يهبط ويبتعد عن الانظار ، مع كرامة مصونة لا تمس مهما كانت الهزيمة أو الخسارة •

وكان شابلن شديد الاحساس بأزمات عصره ومناخ الشعور فيه ، وعبر عن ذلك تعبيرا دقيقا فى فيلم Shoulder Arms (١٩١٨) وهو واحد من أجرأ أفلام الحرب ، وفى The Kid (١٩٢١) و TheGood Rush ١٩٢٥ ، وهما فيلمان هزليان عاطفيـان من أيام العربـة المغطـــاة وفيـــلم City Lights ١٩٣١ ثم الفيلم الذى هو أشد عنفا وقساوة The Modern Times ١٩٣٦ الذى بلغ برتابة الصـــناعة الآلية نهايتها المنطقية • أما فيلم The Great Dictator ١٩٤٠ فقد دمر هتلر بالسخرية والهزء منه • وحتى بعد استخدام الصوت ، حفظت أفلامه فنه العظيم ، فن التمثيل الصـــامت بالاشارات ، ولم تستخدم الصـــوت الا لماما ، وفى ارتباط مفهوم كل الفهم بالاشارة أو الايماءة (لوحة ٥٨ أ) •

أن الفكرة الجمالية فى حركة السينما تلك التى عولجت المناظر تبعا لها على أنها سلاسل من الرسوم أو بوصفها باليه ، تلك الفكرة هى التى حكمت كثيرا من السينما فى فرنسا وألمانيا • وكان الألمان بصفة خاصــة مهتمين بنواحى الرسوم والتصوير فى الاوضاع ، وصنعوا أفلاما تميزت بهذه • وكانوا من الناحية العاطفية مشغولين برقصة الموت وبالســـحر الممزوج بالعلم ، كما هو الحال فى فيلم Proager Student الرومانتيكى ١٩١٣ من عمل بول وجنر Paul Wegener وفيلم The Calinet of Dr. Cagigari من عمل رويرت وين ، وهو من أولى قصص الرعب ، وهو فيلم استخدم كل مصادر التعبيرية • وفى البلدين كليهما ، فى العشرينات كان ينتج الافلام الشعراء وغيرهم من الكتاب التجريبيين الذين كثيرا ماستعملوا الرمزية السريالية ، لقد وجدوا الوسيلة مرنة بصفة خاصة فى نقل الاحلام

والخيالات ، وفى الانتقال من عالم الى آخر • واصطنع رينيه كلير (١٨٩٨) من عنده عالما ذكيا شاعريا تفوقت فيه السخرية الرقيقة على القصة الخيالية المشعوذة السخيفة • ورقصت الشخصيات المنسقة خلال الأحداث المبتذلة فى الحياة اليومية ، على شكل باليه • وقد يستثير هذا جوا من الانشراح الكامل ، كما هو الحال فى فيلم Le Million ١٩٣١ ، وقد خلق احساسا بالتهكم الجاد فى فيلم A Nous la Liberté بوضع قصته فى متنزه خيالى للتسلية ، وتحويل الايقاع الرتيب لعمال الصناعة الى ايقاع المسجونين ، وهم يسيرون جيئة وذهابا على وتيرة واحدة فى ساحة سجنهم •

وأدى استخدام هذه الفكرة كثيرا ، وعلى نطاق واسع الى اخراج صور « كارتونات » ـ هى سلسلة من صور أو رسوم لأشخاص فى أوضاع مختلفة التقطتها الكاميرا من خلفية متحركة • وفى ١٩٢٣ بدأ والت ديزنى هذه العمليات واستخدمها فى عدد كبير من الملهاة (الكوميديا) حتى لقد ذاع « الميكى ماوس وأصبح مألوفا فى آفاق الارض » • وتمت فى أول فيلم روائى طويل له Snow White and the Seven Dwarfs (١٩٣٨) مسرحية قصة خرافية مع دعابة ساخرة غريبة وقدر كبير من الرعب والفزع (لوحة ٥٨ ب) •

وفى تطور الفيلم على هذا النحو بوصفه قصة أو مسرحية ، كانت الحاجة الى الصوت مسلما بها منذ البداية ، حيث كان من الضرورى أن تظهر سطور الحوار على الشاشة • ومع ذلك فانه عندما أدخلت فى ١٩٢٦ (دون جوان) مع موسيقى « مدبلجة » ، وفى ١٩٢٧ حين جمع آل جولسون Al Golson بين الغناء والحوار فى فيلم « مغنى الجاز Jazz Singer بدا لأول وهلة أنه يحول النظر عن صلاحية الفيلم صلاحية طبيعية للتعبير بالايماءة والحركة ولتحويل المسرحية السينمائية الى مجرد حوار ملفوظ ، وبصرف النظر عن المهارات القديمة فى التمثيل ، فان هذا التطور تطلب ممثلين جددا ذوى أصوات مؤثرة وقد خرجت نظريات جديدة وطبقت • وفى البيان الذى أصدره سرجى أينشتين ، و ف يودفكين ، وجريجورى الاسكندروف عن « فيلم الصوت » ١٩٢٨ أكد محررو البيان الاهمية القصوى للصوت ، كما أكدوا خطر اساءة فهمه واستخدامه فى مجرد « أفلام ناطقة » ذات ـ طبيعة مسرحية ، ثم حددوا المبدأ الايجابى بقولهم « انه استخدام الصوت فى علاقة كونترابنطية بمقطوعة المونتاج المرئية ، وهذا الاستخدام هو وحده الذى يوفر لنا امكانات جديدة لتطوير المونتاج والوصول به الى درجة الكمال • ويجدر أن توجه التجارب الأولى على الصوت نحو اللاتطابق الصريح بالصور المرئية • وهذا المنهج فى

التناول وحده هو الذى سيؤدى مع مرور الزمن ، الى ابداع كونترابنط أوركسترالى جديد للصور المرئية والصور الصوتية (*) •

واستخدم نفر من مخرجى الافلام الصامتة الصوت استخداما خلاقا • فاستخدم رينيه كلير الصوت فى طباق خيالى ، وانصرف المخرج الالمانى ج•و•بابست .G.W. Pabst من التحليل النفسى الى المسرحية الواقعية الاجتمـــاعية فى Kamarad Schaft أما والتر روتمـان فقد جعـــل الصوت مادة فيلمية Melody of the World ١٩٢٩ ، مستخدما صرير آلات النشر الميكانيكية ، وصفير القـاطرة الحديدية وصراخ الدراويش ، وأصوات الوعاظ الأمريكيين ، وقرع طبول الحرب الافريقية •

وأدخل اللون تغيرات جديدة فى التفكير ، وخرجت تكنولوجية اللون بنظريات مختلفة لتطبيقها فى فن السينما • وكم أنتج بعض المجريين صورا لجماهير النظارة الذين باتوا يلحون على المزيد من الأفلام الملونة ، ابتــداء من الافلام الروائية الثلاثة Becky Sharp ١٩٣٨ الى المراوغات والحيـــل البارعة فى الفيلم اليابانى Gate of Hell ١٩٥٦ ، الذى يجمع بين يقين الذوق الفنى اليابانى ، وتفوق الفيلم من الناحية التكنولوجية ، فقـــــد صنع فى الولايات المتحدة بعد الحرب •

وأدى الصوت واللون الى استخدام الروايات والمسرحيات على نطاق واسع ـ وكلها فى شكل مبسط لتعمل عملها فى فترة العرض التى قد تقل عن ساعتين ، مثل War and Peace ١٩٥٦ Hensy V. 3 ١٩٤٦ ومن بين الانتاج الهام الذى وضع خصيصا للشاشة برزت الافلام الايطالية واشتهرت بواقعيتها الجديدة • فان المدينة المفتوحة The Open City (وســـللينى ١٩٤٦) و « ســـارق الدراجات The Bicycle Thief (دى ســـيكا ١٩٤٩) ، « السقف The Roof (دى سيكا ١٩٥٨) تحكى دمار الحرب والنفس والكفاح من أجل المأوى • واستخدم المخرجون الأفراد العاديين المقيمين فى المدن التى التقطت فيها هذه الصـــور ، ومن ثم ظفروا بصدق الواقعية • ولكن بقيت الحاجة الى كمال التعبير قائمة، ومن هنا كان من الضرورى تجريب استخدام الممثلين المحترفين لينطقوا بالحوار فى مجرى الصوت •

وفى الخمسينات كانت بضعة أفلام قلائل تعرض موضوعات معقدة فى شيء من الفطنة ، مثل Breaking the Sound Barrier (١٩٥٢) ، وكانت فكرته الرئيسية الانسياق العاطفى نحو التوســـع فى المعلومات العلمية وتطبيقها ، وما ينطوى عليه ذلك من اختبارات للخلق

(*) مقتبسة من كتاب « تاريخ الفيلم » ص ٣٥٤/٣٥٥ (المصدر السابق) •

مثـل فيلم The Bridge on the River Kwai (١٩٥٧) الذى لقى الترحيب والاستحسان أينما عرض فى مختلف أنحاء العالم ، وكان يقص قصته كاملة بما فى ذلك الدوافع الباطنية المعقدة والمكائد المضادة التى تؤدى الى السخرية النهائية وهى التدمير الذاتى فى الحرب •

وتفسر الافلام التسجيلية الاحداث الجارية فى العالم ، وذلك عن طريق الاستخدام المباشر للكاميرا • ويركز صانعو هذه الافلام كل عنايتهم على التصوير الفوتوغرافى نفسه • وكان روبرت فلاهرتى Flaherty (١٨٨٤ — ١٩٥١) وهو أبو الفيلم التسجيلى — فى سلسلة دراساته للحيـاة اليومية للناس البسـطاء الذين يعيشون بعيدا عن المدن يعتمد مبـاشرة على الكاميرا من أجل الشـكل الذى يريد ، وكم عاش مع القوم أحيـانا عدة سنين حتى عرف تفاصيل حيـاتهم على مدار العام ، وكانوا أصدقاءه ثم التقط من الألف الى الياء ثم درس الصور ورتبها من جـديد وخرج آخر الأمر بقصيدة الانسان فى نضاله مع الطبيعة (١٩٢٢) ، Moana ١٩٢٦ ، Man of Aran (١٩٣٢ — ١٩٤٤) Louisiana Story ١٩٤٨) • وكان أثر فلاهرتى واضحا فى كل الافلام التسجيلية التى جاءت بعد ذلك ، أما مباشرة فى شكل شعرى مشابه ، كما هو الحـال فى فيلم ستينبك Steinbeck المسمى The Forgotten Village ١٩٤١ ، الذى يصطرع فيه العلم الحديث مع الطرق القديمة فى المكسيك أو فى أعمال الجماعة التى وضعها تحت الرعاية العامة جون جريرسون (١٨٩٨) فى الثلاثينات لتضع أفلاما اخبارية •

وكان أعضاء هذه الجماعة يحاولون تفسير الواقع الذى تحت السطح بقدر من الصدق لا يقل عما فسر به فلاهرتى الناس الذين عرفهم ، ولكنهم عملوا فى بيئات كبيرة معقدة من المدن ، الصناعات ، التجارة ، الحرب • وكتب جويرسون : « من الايسر أن ترى الكرامة الانسانية فى «المتوحشين الشرفاء » ، ولكن أقدم فيلم تسجيلى بما فيه من شوارع ومدن وأكواخ وأسواق ومبادلات ومصانع ، أضفى على نفسه مهمة نظم شعر لم يبلغه شاعر من قبل ، وحيث لا يتيسر الابصار بغايات أو نهايات تتسـع لأهداف الفن • *

عملت مدرسة الموهوبين من الشبان والشابات، ممن جمعهم جريرسون حوله ، بطرق شتى ، اتخذ بعضهم طريق التحليل ، وآخرون طـريق السـيمفونية ، فنجـد الفرنسى البرتو كافالكانتى Cavalcanti

---

(*) كتاب جريرسون والافلام التسجيلية Grierson on Documentary Forsyth Hardy لندن ١٩٤٦ • ص ٨٤ •

فى فيلم Rien que les Heures ١٩٢٦ ، أبصر بالمدينة حول ساعة الحائط . وأبرز جوريس ايفنز Joris Ivens الهولندى « زيدرزى » ١٩٣٠ النضال من أجل اصلاح السد المكسور ورد غائلة البحر . أما بازيل رايت فى فيلم Song from Ceylon ١٩٣٤ فقد رسم صورة للحياة فى أحد أعضاء الكومنولث البريطانى وتجارتها ، وكانت الحكومات والصناعات والمربون ورجال العلم يدعون صانعى الافلام التسجيلية هؤلاء وغيرهم لاخراج أفلام تفسيرية فى موضوعات كثيرة ، مما هيأ لهم فرص التجريب . وفى ١٩٥٦ فى واحد من أعظم الافلام من الناحية الفنية ومن حيث الايضاح العلمى ، وهو The Silent World روى جماعة من رجال العلم الفرنسيين الذين أبحروا عبر البحار المدارية فى العالم ، قصة الحياة تحت الماء ، كما رأتها الكاميرا الملونة .

وكانت السينما فى الخمسينات قد نهضت الى نمط معقد من أنماط الانتاج على يد فريق بارع ماهر من العمال ، وكان المخرج هو الذى يتولى تنسيق رواية الشاشة والاعداد للمسرح ، وعمل الكاميرا ، والتهذيب ، والقطع ، الموسيقى والصوت . وكان كل كشف تكنولوجى جديد ينطوى على امكانات جديدة للتفاعل بين هذه العوامل . وكانت رواية الشاشة قد تطورت من مجرد ملاحظات المخرج الكروكية أو الاجمالية الى سيناريو كامل مفصل .

ان مؤلف القصة هو الذى ــ بالاشتراك مع المخرج ــ أضفى على الشكل النهائى أصالة ومعنى وتناسبا . وليس على المخرج أن يكون مجرد فنان واسع الخيال يدرك عمل الفنان فحسب ، بل يجب عليه كذلك أن يكون قائدا للناس ، قادرا على نقل ظلال تفكيره وقصده اليهم ، ومن ثم يمكن بالعمل معا ، اخراج كل موحد .

وكان الكتاب قد بدأوا يجدون فى مسرحية الشاشة منفذا مرضيا لما خبروا من عنت القرن العشرين وشده وجذبه . ورأى نفر من المصورين ديناميكية الحركة وقد عبر عنها فى الفيلم تعبيرا أكثر اقناعا وارضاء منه فى قطعة من القماش (الكانفاه) ذات طول وعرض . وألف جماعة من كبار الملحنين الموسيقى التى تصحب الفيلم . وكتب النقاد كتابة جادة فى الصحف . واختارت المهرجانات الدولية فى كان ، وفينيسيا وفى آسيا أفلام الجوائز لأصالتها وتفوقها من الناحية الفنية ، أكثر منها لشعبيتها وكان ثمة مسارح صغيرة للانتاج ذى النوعية الفنية الأصيلة (٢٩) .

وعلى الرغم من أن أجمل الافلام لم تتطلب دوما أبهظ النفقات لاخراجها فان السينما على أحسن الفروض أكثر الوسائط تكلفة . فاحتاجت الافلام

الى من يرعاها ، فكانت الحكومات والهيئات التعليمية ومنظمات الابحاث والصناعات ومجالس الفنون على استعداد متزايد لدعم نمو الافلام ، فى نطاق مصالحها • وكانت الحاجة الى جماهير جديدة من النظارة ـ قد بدأت تتكشف • ولكن لا يزال أمامنا الكثير قيد البحث والاستقصاء حول الكاميرا نفسها • وجاءت شاشة التليفزيون بمشاكل جديدة فى تأليف الصور المتحركة ، المصممة من أجله ، بنوع خاص ، تحديد الاتساع ، الحاجة الى التحرك الى الخلف داخل الصورة ، والى الأمام اثر تصغير حجم الاشخاص ، ثم حقيقة أن التليفزيون يصل الى جمهور خاص داخل المنازل ولكن ثمة امكانيات واسعة للقناعة والرضا من الناحية الجمالية ، قد تهيأت ، فوق ما تتطلبه جماهير النظارة والمخرجون الذين ينحصر تفكيرهم فى أمسية ترفيه وتسلية فى أحد المسارح •

ب ـ فنون التزويد بالمعلومات :

امتدت فنون التعبير عن المعلومات واتسعت ، عن طريق الصحافة والفيلم والاذاعة لتستوعب جماهير جديدة ، فى مستوى معرفة القراءة والكتابة على نطاق جماهيرى ، مما لم يتوصل اليه من قبل • واقتضت حدود الوعى العالمى وحاجات الناس الى فهم القوى والاحداث التى دأبت على تغيير مجتمعهم ، نوعا جديدا من الكتابة قد يحمل اليهم فى دقة ويسر ما يعرفون به مجريات الامور •

وواجه المخبرون الصحفيون الذين يسعون للتعبير عن الواقع فى ظل المظاهر ، مشكلات الاتصال المعقدة، حيث كان لزاما عليهم أن يتخيلوا عالمين فى قت معا ، وأن يكتبوا لكل منهما بلغته ، فاذا وصفوا الاحداث بلغة المكان الذى ينقلون منه الأنباء ، وبألوان التعبير فيه ، فان الناس فيه قد يقرءون وهم متأثرون فى ضوء ما وقر فى أذهانهم من قبل ، وربما لا يضيع عليهم المعنى الفعلى الانسانى لهذا التقدير أو هذه الانباء ، ومن ثم عمد الكتاب الى ارسال الانباء أو التقارير التفسيرية فى صور وصفية يمكن أن تنسجم فى وقت واحد مع حقيقة مايجرى فى مكان الحادث وتقدمها الى جماهير لهم أنماط فكرية مسبقة ، مستغرقين تماما فى حياتهم الخاصة وكثيرا ما استسلموا الى الاستجابة السريعة للقوالب الجامدة ، ولم يتأثروا الا تأثرا سطحيا بالأحداث البعيدة ، وأضفى اهتمام الجمهور بالاحداث وبمظهر الجرائد يوميا ـ أهمية رئيسية على « الانباء المستقاة من مسرح الأحداث » وعلى الشذرات المتتالية من المعلومات التلقائية ، تلك التى كانت تنهال على الجمهور كل يوم ، وهى تكون فى مجموعها صورة الواقع ، التى

على أساسها تستجيب للسياسة العامة ، وتحس بأحوال غيرها من سكان المناطق الاخرى من العالم ؛ والتمس مخبرو الصحافة والاذاعة والمعلقون السبل لمعاونة الجمهور على إستخلاص تراكيب مفهومة من هذه الشذرات فى الوقت الذى لم يتخلوا فيه عن مسئوليتهم فى ذكر الحقائق ٠

وكان على الكتاب والفنانين ، لأنهم ممن يزودون بالمعلومات ـ أن يجدوا وسائل للتعبير عن خطورة التجارب وأبعادها ، وعن دلالتهـــا الانســانية الحية ، معا ـ انهم حينما أنبأوا عن أحداث مثل نقل البريد عبر أحــد البلاد ، أو تدمير مدينة ، أو كفاح جيش عرمرم فى صحراء أفريقية ، إنما كانوا يتناولون الجهد الفردى والقومى معا أو المأســاة الفردية والقومية كذلك ، فقد يعرض الفيلم التسجيلى أفراد العمال ، على أنهم ممثلون لكل الاعمال والمهام التى تنطوى عليها العملية المعقدة وهى نقل البريد ، وقد ينقل معدل الحركة ومدتها فى نقط متوالية طوال رحـلة القطار الطويلة ، كما يمكن أن يوضح سير الجنود فى صفوف متراصة ، واستعراضات الدبابات فوق الصحراء المترامية الاطراف الى جانب صــور الوجوه المتلهفة لرجال أعدوا لدخول المعركة فورا ، والناس فى الوطن ، فى أحد المصانع العادية يصغون الى أخبار المعركة ، وفى الفيلم التسجيلى « صعود قمة أفرست ١٩٥٣ » نجد أن الفيلم مر بالناس فى هذه التجربة عن طريق الاشكال والرسوم الرياضية ، واللقطات البعيدة لكتل الجليد والصور القريبة التى تبين ضخامتها ، وتبين آثار الأقدام على الجليــد عن طريق المناظر المتعاقبة لأفراد يكافحون ليقدروا موضع خطوهم قدما بعد أخرى ، مما ينقل الى النظارة فكرة عن المدة والحجم والخطر ومدى الاحتمال والعناء ، ويتعقب المراحل التى ذلل فيها القائد الطريق الى مطمعه من الناحية العقلية أولا ، ثم حقق هدفه من الناحية المادية ، مع الآخرين بعد ذلك وأفلح الكتاب كذلك فى ترجمة الحوادث العارمة فى لغـــة انسانية ، وإن وصف جون هرسى لضرب هيروشيما بالقنابل ١٩٤٦ لمن أروع ما يذكر فى مضمار الانباء التقريرية ، وقد أخرجه عن طريق ستة بقوا على قيد الحياة طيلة يوم الضرب (لوحة ٥٤ أ) ٠

وأتت وسائل الاتصال كذلك بأشكال جديدة للدعاية الجماهيرية التى تشعبت الى حد بعيد المدى فى مجال الفنون قدر ما تشعبت فى مجال السياسة ٠ والدعاية فى حد ذاتها قديمة قدم الديانة ، أما ملامحها الجديدة فى القرن العشرين فتكمن فى مقاييسها وفى انتشار استخدامها عــلى أوسع نطاق ، وفى الاساليب التى يمكن انتهاجها ، وما دام الغرض من الدعاية هو احداث موقف أو تصرف يتفق مع وجهة نظر محددة من قبل ،

فان المبدأ الرئيسى فيها هو خلق التماثل والمطابقة بين رغبات الجماهير وهدف الداعى أو صاحب الدعاية ، وجعلت الكشوف الجديدة فى علم النفس ــ التكييف واثارة الدوافع ــ فى مقدور الداعى أن يبتدع من الأساليب ما يحتال به على تدبير المواقف والمشاعر بالتكرار والربط ، واللعب على هواجس الخوف الكامنة ، واثارة التطلعات المعروفة وغير المعروفة ، وفى غمرة تعقيدات العالم الحديث نجد أن الأفراد الذين كانوا دوما معرضين لتعميمات لا يمكن صدها ضد خبرتهم الخاصة المباشرة ــ نجدهم عرضة للاحتيال العاطفى بهذه الوسائل ٠

وكانت الدعاية دوما فى حاجة الى فنانين ليضفوا عليها شكلا ، وغالبا ما كتبوا الكلام الذى يلقيه الزعماء ، أو المقالات الموضوعية بعناية فى أمهات المجلات ، وشكلت رسومهم وصورهم الفوتوغرافية الملصقات واللوحات وصفحات الاعلانات ، وملأت الجو أغانيهم ومسرحياتهم واذاعتهم وعروضهم التليفزيونية ، لقد أحاطوا بطقوس الاحتفالات الجماهيرية وشعائرها٠ ومهما كان من أمر الوسيلة أو المنفذ، فان مهمة الفنان انحصرت فى أن يؤلف أو يخرج بما يمكن أن يكون له أثر عاطفى مباشر يسير فى اتجاه الداعى ، وفق ما قصد اليه ٠ ومن ثم تضمنت التأليف أو الانتاج دوما أشكالا وأوصافا تستهوى النظارة ، وشعارات تحدد المعنى المقصود من الأوصاف المصورة أو غيرها ، وتضمنت فى النهاية أمرا يقول : « افعل هذا » مع التوريط بأن فعله سوف يحقق الاحلام والتطلعات التى استثيرت الآن ، وأفادت من جهود الفنانين ومهاراتهم الحكومات والصناعات التى اعتمدت فى تسويق منتجاتها على الدعاية الجماهيرية ، والهيئات العامة والخاصة التى أخذت على عاتقها القيام بحملات الدعوة الى تحسين الزراعة أو الصحة أو غيرها من المرافق ٠

وكان هذا فرصة للفنانين ، كما كان خطرا عليهم فى وقت معا ، ذلك أن الطلب على مهاراتهم ، والأجر الذى تقاضوا يسرا لهم سبيل العيش على مواهبهم فى فنهم المختار ، كما يسرا لهم أن يكونوا أعضاء ناجحين فى مجتمعهم ، ولم يقم بعض الفنانين والكتاب البارزين بهذا العمل فى البلاد الاستبدادية التى أسهموا فيها أكبر اسهام فى الجهود القومية فحسب ، بل قاموا بهذا العمل فى غيرها من البلاد ، من ذلك أن بيكاسو قام بزخرفة قاعة بيع لصنع الآلات الكاتبة أوليفتى Olivetti، وصمم سلفادور دالى (١٩٠٤) نوافذ العرض فى المخازن فى نيويورك ، وشارك الكتاب والفنانون من كل لون وجنس فى الدعاية فى أثناء الحرب العالمية الثانية وانك لترى كثيرا من الأشكال التى ابتدعها زعماء الكتاب والفنانين قد اضطلع

بها أولئك الذين كانوا منهمكين بكليتهم فى فن الدعاية والتجارة ،وأصبحت هذه الاشكال مألوفة لدى جماهير أكثر من الناس ولكن كان دوما ثمة سؤال محرج : « الى أى حد كان الفنانون أحرارا فى تنفيذ رسالتهم الأساسية ، ألا وهى ايضاح النفسية الانسانية وتفسيرها ؟ ان الشكل الذى كان عليهم أن يختاروا كان محددا ومقيدا بأهداف صاحب الدعاية • والوسيلة أو المنفذ الواجب استخدامه • وتصرف الرجال المشرفون أو المسئولون على أساس افتراضات معينة فى الناس : فاما أفراد يحترمون أنفسهم قادرون على الاختيار ولهم الحق فى أن يعرفوا كنه الاختيار ، واما جمهور كبير جاهل يستطيع فقط أن يستجيب لأبسط شعار يصير الالحاح عليه بتكرار لا يوصف مداه ، مستعد لأن يستجيب للتمويه والكذب قدر استجابته للصدق •

وعثر الفنانون على رموز تصلح للأغراض والافتراضات بالنسبة للناس ، فاذا كان الغرض والافتراضات من عند أنفسهم ، كما كان الحال ، فى الفيلم التسجيلى « النهر The River » من عمل بار لورنتز ، وفى جبل طومسون ١٩٣٨) تحت رعاية الحكومة الامريكية لتشجيع مراقبة الفيضان، كانت هناك حرية ، كما كان الاخلاص وبعد النظر والفطنة التى أضفت على العمل قيمة فنية ، وجعلت منه ترجمة فنية ، ولكن الفنانين فى الكثير الغالب عملوا دون اخلاص ، وقد أرهقهم الانتاج الذى قاموا عليه ، أو لم يؤمنوا بالهدف من الدعاية ، وأحيانا محتقرين جمهورا من الجائز أن يستجيب لنداءاتهم الزائفة ، ان الذين خلقوا هذا السيل الجارف من الاعلان أو نداءات الدعاية الغادرة القبيحة ، وقد شطروا الحياة إلى أبيض وأسود وألهبوا المشاعر العمياء ـ لا يمكن الا أن يثوروا ويتمردوا ويسخروا ويتهكموا فى مثل هذه الظروف •

على أنه بصفة عامة لم يكن ينظر الى أشكال نقل المعلومات عن طريق وسائل الاتصال بالجماهير وأشكال اغراء الناس ، على أنها « فن » • انما كان يخرج هذه الأشكال نساء ورجال وينهضون بأعباء يومية فى منظمات كبيرة ، ويواجهون الوقت المحدد ، ويضغطون أعمالهم وفق الفترة المحددة من وقت الاذاعة فى ثلاث أو خمس أو عشر دقائق ، كما كانت تحكمهم متطلبات الحادث وجمهور النظارة ، وكان التقليد أو النسخ أكثر الأمور شيوعا ، وكان الهدف ـ وهو فى العادة موقوت ، أو ملاحظة لفورها ، يسجل فى الصحافة التى هى سريعة الزوال ، أو على أمواج الأثير التى هى أسرع زوالا ، على أن هذه القيود العملية لم تكن فريدة فى هذا العصر، لأن الفنانين فى كل المجتمعات عملوا فى اطار الاعراف والضغوط التى

سادت فى عصرهم ، ولما كانت هذه الجهود لنقل المعلومات أو المواقف على أشدها ، كان لديهم الصفات الضرورية للعمـل الفنى ، لأنهم نفـذوا الى أعماق الواقع من وراء المظاهر السطحية ، التمسوا المعانى الانسانية العميقة والقيم الانسانية المتأصلة الجذور ، ووصلوها ، وكان لهم شكل ٠

وأهم شيء بالنسـبة للتعبير فى القرن العشرين ، أن أولئـك الذين استخدموا وسائل الاتصال بالجماهير تناولوا الواقع فى لغة معاصرة ، ولم يتحدثوا الى جماهير الطبقة الوسطى التقليدية المحدودة أو جماعات الخبراء العارفين فحسب ، ولكن تحدثوا الى جماهير عريضة من النـاس كذلك ، وبدت هذه الأشكال فى أواسط القرن ، على أنها فاتحة طرائق جديدة للتعبير ، فتحت للمستقبل آفاقا فى وقت كان فيه التركيز الذاتى ونبذ المجتمع ، وعدم التيقن من طبيعة البشر وسبق الانشغال بالشكل ، كان كل أولئك يؤدى بالاتجاهات التى ميزت الشـعر والتصـوير والنحت والموسيقى الجادة ، بل حتى العمارة فى الخمسين سنة السابقة فى الغرب ، الى طريق مسدود ٠

تعليقات على الفصل الثانى عشر

١ ـ يرى بعض علماء اللغة مثل الدكتور · سامارين R. Samarin والدكتور أ· السترانوفا A. Elistratova ان مادة الفصلين الثانى عشر والثالث عشر تحتاج الى بضع ملحوظات تمهيدية ·

ان الأدب والفن يشكلان عنصرا هاما فى ثقافة القرن العشرين ، وبما أنهما شكل أصيل لانعكاس الواقع ، فانهما يعاونان على التزويد برؤية لهذا العالم ، ان ثروة الانسان من الخبرة العملية لتولد فيضا متنوعا من الأحاسيس والعواطف الجمالية ، وكلما نما هذا وازداد تطورت أشكال جديدة من الفن : السينما مثلا ، وكشفت عن نفسها ، مشكلة فى جملتها صورة للحقيقة الموضوعية ، ان الخيبة والقـلق فى قرننا هـذا ، وعلته ورغباته ومساعيه ، وكشوفه وأفراحه وانتصاراته ، تلك التى يراها الفنان المعاصر ويترجمها الى صور وصفية ، نقول : ان كل أولئك يزودنا بالمعرفة التى لا يتسنى أن نستقيها من أى مصدر آخر ، ولكن الاعمال الادبية والفنية لا تساعدنا فقط على معرفة العالم المحيط بنا ، ولكن لها الى جانب ذلك أثرا عليه بتشكيلها ضميرا اجتماعيا ، وعن طريقه يكون لها أثرها على الحقيقة والواقع ، وهنا ـ أى فى التأثير الايديولوجى والاجتماعى على المجتمع ، وفى تعليم المجتمع ـ تكمن الوظيفة الاجتماعية الرئيسية للاداب والفنون ، ان الناس ليذهبون الى الفنان ليتعلموا كنه الانسان وحقيقته وليعرفوا ما هى قواه وقدراته البـاطنة ، ان الأثر الدعائى للأفكار التقدمية والمستويات الخلقية ليجعل من الفن قوة تقدمية ، تسهم فى تطوره الناجح ، كما كانت ، على سبيل المثال الآداب الروسية القـديمة تولد فى الناس الفضائل المدنية الرفيعة ، مثل الوطنية واحترام حقوق الامم الاخرى والانسانية العالمية ، ومن هنا نجد سببا للأثر العالمى العميق لهذه الآداب · فاذا نحن نظرنا الى أدب القرن العشرين وفنه من هذه الزاوية ، فيجب أن نسلم بأن فى العالم ثقـافتين : الاولى برجوازية ، رجعية ، متداعية الى حد كبير والثانية تقدمية ديمقراطية ، وان «الرجل الحديث» أعنى علاقته بالعالم وبالمجتمع وبنفسه وتطلعاته وآماله ـ هو فى الحالين مركز الاهتمام ، ولـكن ثمة مفارقات وتباين فى عرض هذه الصورة صورة « الرجل الحـديث » ومشـــاكله الملحة ؛ ففى العالم البرجوازى تتحكم الثقافة البرجوازية ، وتجد الثقافة الديمقراطية نفسها فى وضع مرهق، ذلك أنه فى المجتمع الطبقى تكون أفكار الطبقة الحاكمة وآراؤها هى المسيطرة حتى فى حقل الثقافة على أن الطبقات المرهقة المظلومة ، المعادية لهذا التركيب الاجتماعى ، من جهة أخرى تخلق لنفسها ثقافة فنية تعكس ظروف حياتها وتعبر عن أهدافهـا ومصالحها ، وان الثقافة الديمقراطية لتسود فى المجتمع الاشـتراكى ، وهنـــاك فى الغرب عدد من النظريات التى تحاول توضيح مشاكل الرجل الحديث الأساسية ، وان أكبر الضغوط لتقع على الآداب ، والفنـــون (كما ذكر بوضوح فى الفصل الثـانى عشر) ؛ نتيجة لمدرسة سيجموند فرويد وأتباعه فى التحليل النفسى ، ونتيجة لمذهب الوجودية ·

ان أثر المدارس البرجوازية في مجموعها ، في القرن العشرين ، ليتضاءل أمام أثر مدرسة فرويد ، وانه اذا قورن بهذا ، ليمثل قوة مضمحلة . لقد شقت آراء فرويد طريقها الى الرواية والمسرحية ، وهي الآن تشق لها منافذ قوية الى السينما ، لقد ترجم فرويد كل الصراعات الاجتماعية الى مشاكل نفسانية ، وكشف الغطاء عن طبيعة الانسان غير الصحية، معلنا أنها التعبير الأساسي عن وجوده بأسره . وبالتالي صاغ ما يمكن أن يقال انه دفاع متشائم عن الوجود ، « وا أسفاه : هذا شيء ردىء ، ولكن لا يمكن أن يكون غير ذلك » وهذا يخلق موقفا للتشاؤم النفسي ، وكأنه سبيل الى التوافق مع الواقع السيىء ، وهناك في نفس الوقت ثرثرة لا حد لها حول الاحساس بما هو جديد ، وحول الشجاعة العقلية .

وفي أعماق نظرية فرويد يقبع مذهب الأثرة أو الأنانية ـ الابتعاث النفساني لكل ما هو شهواني وجسدي وبيولوجي ، وغرامي في الانسان ـ تلك الأثرة التي ستظل تجسيدا غير عقلاني للمبادىء المضادة للروح في الشخصية . ولقد رفض فرويد نتيجة التطور التاريخي السابق ـ أعني طرازا ساميا من الانسان ، أي انسانا ذا مبادىء رفيعة يمكن أن يخرج الى الوجود ـ حيث ان عملية التطور الثقافي ، في رأيه لن تنزع من الانسان كل ماهو وحشي وبدائي ، انها انما تكظمها في محيط العقل الباطن ، ان كل ماهو انساني عقلا انما يبسط فوق عنصر الضراوة البيولوجية ، ولكنه لا يحل محلها ، انه لا يمكن الا بالاكراه والقسر توجيه الحافز الجنسي الى العمل ، وسوق الناس الى خلق الظروف لخيرهم المادي، ومن ثم وضع كل شيء عقلي ومرذول وغير مفهوم في الحياة الاجتماعية في الفرد في نطاق العقل الباطن ، وما استطاع فرويد ، الا بفصل النزعات الجنسية عن دائرة الاهتمامات الانسانية برمتها ـ أن يتبين فيض الدوافع التي تتولد في أعماق كياننا وتصطدم بالتأثيرات الاجتماعية ، ولكن الواقع أن الرغبات الجنسية لا تملك حرية التصرف التي تنسبها اليها .

ولقد أوضحت الرواية الواقعية (مثل روايات تولستوى وجولزورزى) أن أي شكل من أشكال الأثرة ، أيا كان مكانه في الروح ، انما هو نتيجة التربية الاجتماعية التي تلقاها الفرد ، ابراز للعلاقات الاجتماعية في عالمه الذاتي ، وعندما ينظر الى الحياة من خلال المرآة المعتمة ، مرآة المنفعة والعد والحساب ، وعندما تسود حالة من الضجر التام في الخارج ، فثمة عندئذ نتائج بعيدة المدى في مملكة الشهوات الجسدية ، وتثور الرغبات التي هي دليل الانحراف . اننا كلما أوغلنا في القرن العشرين أحطنا أكثر فأكثر بكل ماهو شاذ غير سوى من الناحية النفسية وان الرواية الواقعية لتوضح توضيحا مقنعا العملية التي يتحول بها الانفعال الى « جنس » ، (نتيجة لاقصاء « الرغبة الجنسية » عن الدوافع السامية في الحياة الروحية) ، ويعتبر الفنانون الواقعيون هذه الظواهر نتيجة نوعية خاصة للتطور الرأسمالي ، ومن ثم لم تكن آراء فرويد مجرد بدعة ؛ انها انما عبرت عن انحلال المجتمع البرجوازي الذي يصبح فيه الحب أمرا مستحيلا ، وهذا هو السبب الذي من أجله شن فرويد الهجوم على الفن ، مؤكدا أنه انما يعكس واقعا ملطفا وأن الشعر والحياة الواقعية لا يلتئمان ، وأن السرور الأصيل شيء بعيد عن الناحية الجمالية ، وهكذا .. والى كل الطرائق التي اختطت لاضفاء الشرعية على النظام البرجوازي ، نجد مذهب فرويد يضيف اثارة الدوافع النفسية ، وهنا يمكن سبب شعبية هذا النظام .

ومن جهة أخرى يمكن تفسير شعبية الوجودية على أساس أنها تطرح في وضوح عادي مشكلة الشخصية الانسانية ، وانها تبرز أكثر مما تخفي أزمة الثقافة البرجوازية ، وليس

ثمة نزعة أخرى تظهر بمثل هذا الوضوح . انه حتى وجود الشخصية ليغدو مستحيلا فى المجتمع البرجوازى الذى يئد الثقافة التى خلقها ، وفى فلسفة اليأس والتشاؤم هذه ، ليس ثمة مجال للايمان بالتقدم أو بالروح الانسانية أو بالدور الخير للعلوم وللتعليم ، انها لتدل على النزاع والخلاف بين العقل والتاريخ والمجتمع ، بل انها لتذهب الى أبعد من ذلك ، انها لا تترك مجالا للمجتمع ، ان أمل الوجودية هو الشخصية الواقعية ، الفرد بمفرده فى مواجهة كل شىء وفى مواجهة الجميع ، وسواء بدا الوجودى على أنه ناقد لفكرة العقل وفكرة الديمقراطية (م هيدجر M. Heidegger) أو لفكرة الايمان بالعلم والاستنارة (ك . ياسبرز K.Jaspers) فانه ينقد دائما فكرة العقل ، وبخاصة أسلوب هيجل ، لأنه لا يولى عناية للشخصية الانسانية بل يلح على مذهب العقل) . ان سيطرة هذه الطريقة فى التفكير ـ هكذا يعترض الوجوديون ـ انما تعنى أن الانسان فى هذا العالم المعاصر قد أصبح يحس به على أنه شىء واحد فى عداد أشياء أخرى . ان الفكرة الواقعية فكرة تجريد الانسان من شخصيته فى المجتمع الرأسمالى ، وتحويله الى ترس فى آلة ضخمة هى فكرة صحيحة ، ولكنها ليست بأى حال جديدة ، وكان كارل ماركس فى أواسط القرن التاسع عشر قد كشف عن هذه الحقيقة ، وانتهى الى النتيجة ـ وهى أنه لا مناص من تغيير أحوال المجتمع التى لا يبذل كل ما فى وسعه لتنمية الشخصية ، وان ثلث بنى البشر ليسير الآن على هذا الدرب ـ وتقترح الوجودية حلا آخر : ليست اعادة بناء النظام الاجتماعى هى التى استبعدت الانسان، ولكن التحقق من أن العقل والعلم، هما اللذان استعبداه بدلا من تحريره ـ هذا هو المخرج الذى قدمه الوجوديون . لقد أثر عن كيركجارد Keirkegaard قوله : « ان العقل هو قاتل الحرية الانسانية وهو قاتل الشخصية » ، ومن أجل أن يحرر الانسان نفسه يجدر به أن يكون واعيا أو مدركا لذاته بطريقة أخرى ، انه التحقق من الحياة على انها « الوجود » هو الذى يفتح له طريقا حقيقيا لوجوده ، انه ليس راضيا عن تحمل حريته ومسئوليته ، وانه ليحاول جاهدا أن يخلص نفسه منها بالهروب الى أعمال الحياة العادية اليومية ، ويسعى لأن يكون مثل الآخرين ، ومهما يكن من أمر فهناك وسيلة للتحرر من قيود أعمال حياته اليومية ، انها التصميم على ملاقاة الموت وجها لوجه ، وعلى تقويم كل شىء من بداية مقارفته الحياة ، أن « الوجود الأصيل » هو بالفعل كيان الفكر ، والحالة الروحية ، وتحديد مكانه فى الحياة هما اللذان يميزان الانسان « فى مواجهة الموت » وعلى هذا الأساس لا يمكن بلوغ الحرية الأصلية الا فى مواجهة الموت ، وان السعادة لتكمن فى ادراك أن الوجود لا معنى له « ليس ثمة قدر أو مصير لا يمكن قهره والتغلب عليه بامتنان » هكذا قال أ. كاموس A. Camus فى أسطورة سيسيفوس The Myth of Sisyphus وعلى الرغم من ان هذه الفلسفة لم تعد ترضى نفرا من الوجوديين (مثل سارتر) فان فكرة ان المعرفة لا يمكن أن تساوى بحرية الانسان نفذت الى أعماق الأدب والفن .

وفى مواجهة خلفية القرن العشرين ، وهو قرن حروب ودمار وكوارث (كما يعتبر غالبا فى الغرب) ـ توجد روح انفصال عن المجتمع ، وتزايد عزلة الفرد ، ونمو الذاتية وحتى تقدم التكنولوجيا السريع سرعة خيالية ، فانه كثيرا ما يعتبر مثيرا لدافع جديد آخر من دوافع التقويم المتشائم لهذه الحقبة فى جملتها ، لأنه أليست هذه التكنولوجيا بعينها هى التى تهدد بالانقلاب ضد الانسان ؟ فاذا سلم بهذه الآراء وبالتكرار المزعج لأن الانسان عاجز عن تغيير أى شىء ، فان هذا كله يعكس الهلاك الأبدى للانسانية .وغسق العقل وأخضاع الانسان لقوى غير شخصية وغير انسانية ، أو يعبر عن حالة من الشك والتهكم المر ، والخيبة

والخبل والحيرة، وكل هذا يبدو قائما فى هذا العصر: ان مؤلفى الفصل الثانى عشر ليعتبرون روح الابداع والتجديد فىالأدب والفن تعبيرا جماليا عناللامعقولية والخلل الروحى، انهم يتمثلونها تحطيما للخلق الاسانى وتعطلا للغة ، وضمورا للألوان الأدبية الأساسية ، وطمسا لصورة الواقع ، وتجريد الفن من الروح الانسانية ، وانشقاقا على التقاليد ، ولكن من الطبيعى أن تكون ثمة نظرة أخرى الى الحياة ـ كما تراها العيون فى المجتمع الاشتراكى وهى تتناقض تناقضا صارخا مع تلك ، وللهموم والمضاعفات مكانها فى هذه أيضا ـ ولكن النظر الى العالم ومستقبله يدخل السرور والبهجة ، فان الانسان ليتبين أنه عضو حر متساو فى مجتمع بلغت الانسانية فيه أوجها ، وعلاقة الانسان بالانســـان فيه هى علاقة صديق ورفيق .. ان الانصهار المتسق بين كل ما هو فردى وكل ما هو اجتماعى ليضاعف مرات ومرات من قوة الفرد ، انه يستطيع أن يفعل ، وينبغى عليه أن يفعل الشىء الكثير ليتسم العالم بالجمال ، ولتحسين حياة الناس فيه ، ولاسعاد نفسه ان الأدب والفن مدعوان لتقديم عرض صادق متماسك أو ثابت من الوجهة التاريخية للواقع فى تطوره التقدمى الثورى ، ويجب أن تزود الاعمال الادبية والفنية بالمرفة ، وتقدم لملايين الناس معينا منالفرح والبهجة والتطلع ، وتعبر عن تصميمهم ومشـاعرهم وأفكارهم ، وتكون بمثـابة وسـيلة للاثراء الأيديولوجى والاستنارة الخلقية ، ولانجاز هذه المهام الكبرى المعقدة ، يجدر تقوية الروابط فى حياة الأمة بكل وسيلة ممكنة ، ولا بد من التوغل العميق فى جوهر العالم المعاصر ومن عرض صادق فنى الى درجة عالية للنواحى العملية الخصبة المتعددة الجوانب للحياة ، ومن اخراج ملهم واضح لشىء جديد وشيوعى أصيل ، ومن هتك الأستار عن أى شىء يعترض حركة المجتمع الى الأمام ، وان هذه المثل العليا لتجدى فى أن تكون توجيهـا وتنظيما لنهج الواقعية الاشتراكية ، وهو النهج الأساسى الخلاق للكتاب . والفنانينفى الدول الاشتراكية، وهو بالاضافة الى الواقعية النقدية والواقعية الجديدة ، يجد كذلك تعبيرا فى الاعمال الخلاقة لكثير من الفنانين التقدميين فى البلاد الرأسمالية ، وأهممبادئه هو مشايعة الناس والروابط القوية بهم ، وروح من الابداع مرتبطة بتطبيق وتطوير التقاليد التقدمية فى مدنية العالم ، ان الاهتـمام بالشكل القـومى والمـلاحظة الدقيقة لهما أمران فطريان فى نهـج الواقعية الاشتراكية ، وتبيان لروابطها مع الناس ، والمألوف أن الثورة الاشتراكية بذخيرتها من الافكار تزود الفن بمضمون واضح يقظ ، كما أن لها أثرها الهام فى ازالة العقبـات التى كانت فيما مضى تشكل حاجزا بين الفنانين والأمة .

والحق نظام ستالين شيئا من الأذى بتطور الروح الشعبية فى الفن ؛ ذلك أنه صرف الكتاب والفنانين عن التركيز على عرض الشعب السـوفيتى العـــادى . ان الروح الشعبية لتكشف عن نفسها فى وضوح وتناسب نادرين ، عندما يتصل الفن المحترف اتصالا وثيقا بالابداع الفنى الفعل من الاسم والتطور الجماهيرى لفن الهواة ، وكان من أهم الالتزامات الفنية الاجتماعية الأخلاقية على قادة الثقافة فى الاتحـاد السوفيتى ، وفى ســائر الدول الاشتراكية ، أن يظهروا اهتمامهم بالمواهب الجـديدة ويفتشوا عنهـا وينموها ويدربوها وليس من قبيل الصدفة أن كثيرا من الاعمال الفنية الهامة فى الاتحاد السوفيتى نبعت من فن الهواة .

ان الطابع الشعبى للفن ليسير جنبا الى جنب مع مشايعته والتعصب له (التقدم المطرد للمثل العليا للشيوعية) ، ومن المستحيل فى ظل الظروف الحاضرة ، فى معظم البلاد ، أن تفيد الأمة أو تخدمها خدمة منتجة دون الاسهام بنصيب فى تحويل الخطط الشيوعية

الى واقع حى ، ان التعصب للشيوعية ينطوى على انكار للذاتية فى كل صورها ، ورفض التشويه الواقع ، ان نظرية « عدم وجود الصراع » التى بقيت لعدة سنين تحت مبدأ الشخصية ، كان لها أثر مدمر على العمل الخلاق لنفر من الكتاب والفنانين الذين إنذروا أنفسهم بصراحة لتنميق الواقع وتزويقه ، وعرض العمليات المعقدة لاعادة تعليم الشعب، بطريقة بدت سائغة مثالية .

ويقتضى الالتزام والتقيد بروح الحزب من الكاتب أو الفنان اهتماما عظيما واحساسا دقيقا ، واتجاها عطوفا على الكائن الفرد : ان مذهب الطبيعة والمحافظة على الناحية الشكلية لا يتفقان مع هذا الالتزام .

ان تحديد خطوط كل ما هو جديد فى المجتمع وفى الانسان ، وهو ما تتطلبه المشايعة والروح الشعبية فى الفن – أمران لا ينفصلان عن البحث عن الأشكال والوسائل الجـديدة للتعبير ، بل انهما كذلك يستثيران هذه الأشكال والوسائل بطـريق مباشر ، ويستطيع الانسان ويجدر به أن يكتب بطريقة جديدة ، لا بتدمير الواقع ، ولكن بتطويره وتجـديده وأخيرا تجىء مشكلة التقاليد التى يرى كثيرون فى الغرب فى العزوف عنها القوة الخـلاقة فى الفن الحديث ، يا لها من خدعة كبيرة ، لقد أكدت نظريات ماركس ولينين دوما أهمية الوراثة فى تطوير الثقافة . انه عن طريق المواءمة الدقيقة مع أفضل ما فى تراث الانسانية يمكن احراز التقدم . ان الابقاء على مستويات الجمال الأصلية التى يمكن أن يبنى عليهـا من أجل المستقبل ، هو أهم ما يتطلبه منهج الواقعية الاشتراكية ، ولكن « المحافظة عـلى الميراث لا تعنى أن يحصر الانسان نفسه فيه ويتقيد به» (الفقرة الأولى من مجموعة كتابات لينين ، الطبعة الرابعة الروسية ، المجلد الثانى ، ص ٤٩٤) . ومن ثم ووجه قادة الثقافة التقدميون بمشكلة ملحة ، هى اعادة تقويم التقاليد ، وعلى هذا لا يجوز للأدب والفن أن يقتلا الملامح الانسانية فى الناس ، بل على العكس ، يجدر ان يغرسا فيهم كل ماهو معتدل وجميل وانسانى وبشرى .

ويوجه الأستاذ سفوبودا Svoboda الذى يلتزم موقفالماركسية نقدا مماثلا الى مادة الكتاب ، ويعتبر أن الفنون قد نظر اليها من وجهة نظر ما يسمونه الطبقة الوسطى ، أو على وجه الدقة ، وجهة نظر قطاع المثقفين من الطبقة الوسطى ، وهناك اتجاه الى الكتابة عن « الحديث أو العصرى » الذى سبب نوعا من الحساسية ، لا عن الظواهر الأساسية ذات القيمة الخالدة ، واننا بقدر ما يهم الناحية الاجتماعية ، لنرى كذلك بعينى «مثقف» من وجهة نظر أولئك الذين يظهرون اتجاها « من المذهب الطبيعى الى مذهب التجريد » . وتبعا لهذا نجد المؤلف يرى كل شىء من وجهة نظر ضيقة برجوازية ، ويعمد الى تقويم كل شىء وفقا لها ، ومن الطبيعى أنه يفضل اتجاها غير سياسى فى الفن .

٢ – ان المؤلفين – المحررين ليوجهون نظر القارىء الى الفصول التى عالجت « التعبير » تلك التى جاءت فى آخر الكتاب ، وضعت فى سياق الثورات العلمية والاجتماعية التى قامت فى هذه الفترة ، وكانت قد عولجت فى بقية الكتاب ، وكما ذكر فى متن الكتاب ، فان كل حركات الفن فى تلك السنوات ، عبرت عن التقويمات الجديدة الجوهرية لمعنى الحياة بازاء التغيير الاجتماعى السريع الجذرى الواسع النطاق » (ص ١) . وعكست التغييرات الاجتماعية التى جاء بها التصنيع والتغيير العقلى اللذين ولدهما انتشار العلم والتكنولوجيا . (ص ٧) ، ومن أجل نزعات غير تلك الأبحاث النفسية والتجريد

وكانتا مجرد نزعتين من بين الكثير من النزعات ـ يمكن ان يرجع القارىء الى الأجزاء التى تتناول « استقصاء حيساة الآخرين » (ص ٢٧ ـ ٣٩) ، « البحث عن الجـذور » (ص ٣٩) وتطورات المسرح والفوتوغرافيـا والعمـارة (ص ٦٥ ـ ٧٧) ومن أجـل تأثير فرويد انظر ص ٣٥ ـ ٣٦ ، ثم الفصـل ١٦ ص ٥٣٧ ـ ٥٣٩ ، ٥٤٦ ـ ٥٤٩ والملحوظة ٣ ص ٥٦٧ والى الأجزاء التى تعالج الأدب والفن فى الولايات المتحدة وفى أمريكا اللاتينية وفى الاتحاد السوفيتى ٨٢ ـ ٩٣ والى دراسة « الوسائل الحديثة للاتصـال بالجماهير والفن (ص ١٢٦٥ ـ ١٢٧٤) .

٣ ـ يختلف المعلقون اختلافا كبيرا فيما اذا كانت الاتجاهات الكبرى قد استقصيت وعرضت على وجه صحيح فى هذا الفصل : فالاستاذ ماريو براز Mario Praz « تركيبا بارعا» أو بيانا واضحا » أو تتبعا للظواهر الى « أعماق جذورها » أو «اتجاها منطقيا » فى « مجموعة الحقائق » ، على حين ان الأستاذ جاك برسر Jacques Presser من ناحية أخرى يرى فيها « دليلا وافيا موثوقا » للتطورات الثقافية والفنية فى العـالم أبرزت فيه ، أى فى الدليل ، « التيارات الرئيسية فى العصر الحديث ، كما ظهـرت فى الناس وفى الفنانين الذين يمثلونها » ، كما عولجت « الحركات الأساسية » فى نصـف القرن هذا .

وبالنسبة لاختيار المادة ، يرى براز أن المساحة التى خصصت للولايات المتحـدة ، وأمريكا اللاتينية وروسيا « لا تناسب اطلاقا بينها وبين سائر البلاد » مما نتج عنه اهمال كثير من المؤلفين الأوربيين الهامين لحساب نفر من المؤلفين الأمريكيين الذين هم أقل شأنا ، ، ويذكر الأستاذ هالكى O. Halecki أن أدب أمم الشرق ووسط أوربا قد أغفـلا ، ويقترح الأستاذ ادوارد بل Bul اضافة جماعة من الكتاب النرويجيين ويعتقد الأسـتاذ برسر أن اختيار الاشخاص الذين يدرجون فى الكتاب « عملية غير مأمونة ، وبخاصة فى البقاع التى ليست فى متناول المؤلفين » ، وأن « الواقع سيظل دائما أكثر اختـلافا عن أحسن اخراج جديد » .

وينازع بعض المعلقين تقويم المحررين ـ المؤلفين للتيارات الأساسية فى التطور الجمالى الذى يعالجونه ، ويقول الاستاذ برسر « فى شىء من الريبة والتحفظ :

« ان النص يظهرنا على التيارات الكبرى فى قرننا هذا ، فى جملتها فى جوانبها المتشائمة ، فجاء وصف التشويش والافساد والتحلل أكثر ايضاحا وتفصيلا من غيرها ، مما يوحى الى القارىء بفكرة عالم يوازن نفسه دائما على حافة الهاوية وبنفس القدر يعكس الفنانون هذا الوضع المزعزع ، حين يعبرون عن أحاسيس الحياة فى تلك الحقبة ، أى « يوم الحساب العظيم » ، فقـد عبر أكثر الناس حساسية فى جيلهم بالكلمات والنغمات والصور والتماثيل والعمارة ، وفى المسرح والفيلم والباليه ، وانى لأتسـاءل عما اذا كانت صورة عصرنا هذا ، والمقدرة المحتومة على كل البشر ، اذا لم أكن مخطئـا لا تنطوى على عنصر من الذاتية الكبيرة التى تجاوزت الحد ، وعما اذا كان يجدر القول بأنها ليست « غريبة » أكثر مما ينبغى » .

ويضيف الاستاذ أندرسن E.N. Anderson

يجدر بنا ـ عند قراءة الفصول ، التى تعالج الآداب والفنون ألا يغيب عن أذهاننا هدف المؤلفين من وصف طابع المجتمع ، كما تعبر عنه هذه الوسائل ، ومن ثم لم يقصد بهذه الفصول أن تكون تواريخ موجزة للآداب والفنون ، بل لتروى قصة التعبير الأدبى والفنى عن التطورات وتيارات الفكر الاجتماعية والاقتصادية فى المجتمع ، وكانت طريقتها ومنهجها فى ذلك من نوع يتيسر معه للعلاقة أن تتضح وتبرز ، واذا كان فى الامكان العثور على « اتجاه منطقى » ، كما يريد الأستاذ ماريو براز ، فان ذلك يتوقف على ما اذا كان المرء يبحث عن تطور شكلى وتحليل موضوعى ، أو يعنى بطبيعة الاختبار الذى وصفه الكتاب والفنانون ، واذا كان ثمة نقد واحد يمكن أن يوجه الى هذا الجزء فى جملته ، فقد يكون هو أنالتوكيد على العمل والمنجزات البناءة فى الفصول الأولى لا يهيىء القارىء «للجوانب المتشائمة» التى ذكرها الأستاذ برسر على أنها برزت فى الآداب والفنون ـ أما الفصول الأخيرة ، وخاصة الفصل الذى يعالج منطقة الثقافة الغربية ، فانها تزود بتوازن ضرورى لتقدير الحياة فى جملتها فى الفترة التى تناولها الوصف والشرح ، وتلك كانت الفترة التى هى أشد تدميرا وتخريبا فى تاريخ العالم ، وأعظم قلبا للأوضاع العامة ، وأكثر ثورية فى نظرتها الى الطبيعة والى الانسان ، والى المجتمع والقوى الخارقة ، ويؤكد المؤلفون المحررون بحق تعبير أعضاء المجتمع الذين هم أقوى احساسا بالقوى الروحية والخلقية ـ وهم الكتاب والفنانون ـ عن هذه التغييرات العميقة ، وكان أولئك المبدعون فى الناحية الجمالية ، كما كان غيرهم على حد سواء ، يبحثون فى شىء من الوعى قل أو كثر عن هويتهم ، وعن نظام اجتماعى ، وعن مكان لهم فى هذا النظام ، وان المؤلفين المحررين ليقدمون نتائج هذا البحث الذى قامت به شخصيات خلاقة .

وثمة تساؤل آخر عما اذا كان المؤلفون المحررون . فى دراستهم للثقافة الغربية يقيسون قياسا صحيحا ، الأهمية النسبية لمختلف القوى فى هذه الثقافة ، انهم يقدمون هذه القوى جميعا ، ولكنهم يرون العلم وتعبيره التكنولوجى هما الجوهر والأساس ، انهم يبرزون حقيقة أن كثيرا من الكتاب والفنانين رغم ادراكهم وتأثرهم بتيارات التفكير العلمى والتكنولوجيا القديمة ، مالوا الى نبذ هذا المسار الرئيسى للتطور الاجتماعى ، وذكروا أن هذا الاتجاه لم يكن عاما شاملا ، وأنه كان أقل قوة فى الولايات المتحدة ، وبطبيعة الحال فى روسيا السوفيتية ، منه فى أوربا الغربية ، وأنه لم يشارك فيه مشاركة عامة ، المهندسون المعماريون والمصورون الفوتوغرافيون والمخرجون المسرحيون ، ويشيرون الى امكانات التطورات الجديدة الايجابية فى الفنون ، تلك التطورات التى تقدمها الوسائل الجديدة للاتصال بالجماهير والمواصلات .

وعلى الرغم من أن أية دراسة لدرجات التأثر قد تصبح سريعا شخصية أو ذاتية ، أو تمر بنا فى علم تطور معانى الكلمات ، فانه يمكن القول ، فى شىء من الثقة بأن المبدعين الجماليين عرفوا عن العلم ، اللهم الا على مستوى عادى بسيط ، بل حتى عن التكنولوجيا ـ أقل كثيرا مما عرفوا بالتجربة الشخصية عن القوى السياسية والحرب والثورة ، والمشاكل الاجتماعية الناجمة عن المجتمع الصناعى فى المدينة ، مثل الجرائم ، والجناح والفقر والفتن والمذابح والتعطل وغيرها ، وعن الاضطرابات السياسية ، والقلق العاطفى ، أو عن التغيير العميق فى تركيب المجتمع منذ القرن الثامن عشر ؛ تلك هى

المواد التى يعنى بها الكتاب والفنانون ويحق لنا أن نتساءل عما اذا كان الجماليون فى عملهم قد استجابوا لكل نواحى الاختيار وعبروا عنها ، وانه ليبدو من الواضح أن السريالية لم تكن أكثر غرابة من معسكر الاعتقال النازى أو الانفجار الذرى • ان التجربة الجديدة ـ كما يشير المؤلفون المحررون ـ حفزت الى طرائق جديدة وموضوعات جديدة للتغيير الجمالى ، ويمكن أن نضيف أنها دفعت بنفر من أحسن الكتاب والفنانين الى استخدام الموضوعات والطرق القديمة للتعبير عن تجربتهم فى مجال الرواية ، وقد استخدم فى هذه الفصول انعدام المنطق ، والتنوع ووفرة الأشكال والموضوعات وطرق التجربة الجمالية وموادها ، استخداما غزيرا مسهبا ، ليعكس الحياة فى نصف القرن هذا •

وأكثر ما يتميز به تركيب المؤلفين والمحررين هو انعدام أدب المقالة أو أدب كتابة الموضوع الواحد فىطريقه العلاج التىاستخدموها ، وانك لتجد ولى سيفر Wylie Sypher على سبيل المثال فى كتابه العظيم « من الروكوكو الى التكعيبية فى الفن والأدب » نيويورك (١٩٦٠) لم يتناول الجوانب الاجتماعية فى تاريخ الأدب الا قليلا ، كما تجد أن كتابى بيير فرانكاستل Pierre Francastel التصوير والمجتمع» (ليون ١٩٥١) و « الفن والأسلوب فى القرنين التاسع عشر والعشرين » (باريس ١٩٥٦)، كتابان قويان بنفس القدر فيما يتعلق بالتحليل العقلى والأيديولوجى ، هزيلان فيما يتعلق بالتحليـــل الاجتماعى ؛ أما كتاب سيجموند جيديون Giedion الفضاء والزمن والعمارة (كمبردج ١٩٥٦) ، فان به أفكارا كاشفة كثيرة ، ولكنه يعالج فقط فن العمارة وتخطيط المدن ، ويعنى أساسا بالقرن الماضى ، وليس ثمة كتاب يمكن أن يوصى به المرء على أنه امتداد لمحاولة المؤلفين المحررين فى هذه الحقبة •

٤ ـ يورد الأستاذ ر•ج فللو سلادا R.G. Villoslada ملاحظة يذكر فيها انالقول بأن التحولات الاجتماعية والعقلية منشؤها الوحيد أو الأساسى هو التصنع والتقدم العلمى، قول سوف يتحداه بطبيعة الحال أولئك الذين يسلمون بأن فى مجرى التاريخ أسبابا أخرى روحية أكثر ، ولكن الذى لا يمــكن التســـليم به بحـــال من الأحـــوال هو أن الأيديولوجية المسيحية لم تعد بالنسبة للكتاب والفنانين الغربيين مركبا مرضيا للفكر والتعبير •

٥ ـ ويؤكد فيلسوفا العلوم اللغوية دكتور ر• سامارين ، ودكتور أ • الستراتوفا، أن تطور الواقعية فى الأدب استمر فى القرن العشرين فى شكل الواقعية النقدية (أناتول فرانس وومين رولان ، وجرمارتان دى جارد ، جورج برنارد شو ، توماس مان ، ارنست همنجواى ، ب• كلرمان هانزفللادا •) وفى شكل الواقعية الحديثة (البرتومورافيا ، فاسكو باتولينى ، ريناتو جتوزو Guttoso والمخرجون السينمائيون روبرتو روسلليني فيتور يودى سيكا ، جيسيب دى سانتيس فدريكو فللينى ، لو تشينو فسكونتى، وغيرهم) •

وتطورت الواقعية الاجتماعية أيضا فى تلك السنين (مكســـيم جوركى ، ف• ماياكوفسكى ، م• شولوكوف ، أ• تفاردوفسكى ، م• أتكسو ، بابلو نيرودا ، لويس أراجون ، برتولت برخت لوهسون ، هنرى باريسى ، م• سادوفينو ، ف موخينا ، اسادر ف•د• دنبروف ، س • اينشتاين ، أدونشنكو ، وغيرهم) •

ـ ث • د دنبروف V.D. Dneprov « مشاكل الواقعية »

– (لينينجراد ١٩٦٠) ، « مشاكل الواقعية الاشتراكية » (موسكو ١٩٦١) .

– « الواقعية الاشتراكية فى الأدب الاجنبى » (موسكو ١٦٩٠) .

– أ . ايفاشنكو : « ملاحظات على الواقعية المعاصرة » (موسكو ١٩٦١) .

– ت . ف بالاشوفا : الأدب السوفييتى فى الخارج ، ١٩١٧ ، ١٩٦٠ » (موسكو ١٩٦٢) .

– « الفنان والمشاكل المعاصرة » (المجلد الأول موسكو ١٩٦٠ » ، المجلد الثانى موسكو ١٩٦١) .

٦ – ويشير أحد دارسى الفنون ، ف . م پوليفوى Polevoy الى أن مادة الكتاب تميز واحدا فقط من الاتجاهات الفنية فى القرن العشرين ، وهو اتجاه لا يحيط بكل العمليات التى تمت فى مجال الفنون فى هذه الحقبة ، ففى أخريات القرن التاسع عشر دخلت النزعة الواقعية مرحلة جديدة من مراحل تطورها ، وهى مرحلة اقتربت فيها من المشاكل الاجتماعية والنضال السياسى ونتيجة لذلك اكتسب الشكل الواقعى محتوى أو مضمونا جديدا فعالا ملائما للموضوع ، كما أصبح أقوى تعبيرا (مثال ذلك أعمال ك . كلوتز فى ألمانيا ، والهجاء السياسى فى روسيا فى أثناء ثورة ١٩٠٥/١٩٠٧ الخ ...)، ومن ثم كانت النزعتان الواقعية والتجريدية تمثلان قطبى فن القرن العشرين من الناحيتين النظرية والعملية .

« الفن التصويرى المعاصر فى الدول الرأسمالية » موسكو ١٩٦١

س. مزينا جين Mozhnyagin « الفن التجريدى ، انهيار الروح الجمالية » (موسكو ١٩٦١) .

٧ – يوجه المؤلفون – المحررون أنظار القراء الى معالجة الواقعية ، ص ٧ – ١٦ ٢١ – ٣١ – ٧٢ – ٧٤ – ٨٩ – ٩١) .

٨ – يؤكد فيلسوفا العلوم اللغوية ، الدكتور سامارين ، والدكتور الستراتوفا، أنه فى القرن العشرين ولأول مرة فى التاريخ ، برزت فى المقدمة النواحى الجمالية التى تهم الجماهير العريضة الذين ترتاح نفوسهم وتنشرح صدورهم لعناصر الثقافة الديمقراطية والاشتراكية فى دول غرب أوروبا (مثل رومين رولان ، هنرى باربيس ، م. أ نكسو ، س. كاز ، لويس أراجون ، برتولت برخت ، م. سادرفينو ، ف.أ سجرز ، ألبرتو مورافيا ، هـ. بل ، أ. تفاردوفسكى ، أ. فادييف ، ل ليونوف ، ك. فدان ، وكثيرون وغيرهم) وكذلك فى أمريكا (أعمال : جاك لندن ، سنكلر لويس ، تيودور دريزر ، جون ريد ، بابلو نيرودا ، جورج آمادو ، وغيرهم) .

وهناك فى الثقافة الفنية ، على سبيل المثال ، التصوير التذكارى المكسيكى ، ومدارس الرسم فى أمريكا الجنوبية والواقعية الحديثة ، فى ايطاليا ، وتتميز كلها بأشكال تحمل ملامح قومية نوعية ، وهذا الفن يتصل اتصالا وثيقا بالحياة القومية الشعبية ، وهو يرتكز بطريقة أو بأخرى على تقاليد المدارس الفنية القومية .

٩ ـ أنظر الفصل الثالث عشر لدراسة جماهير النظارة ، واستخدام المادة المتاحة من العناصر العريضة للسكان .

١٠ ـ يؤكد أحد دارسى العلوم اللغوية ، ت.ك. تريفونوفا ، أن الفنان يواجه أزمة ، وأنه فى حيرة من أمره : فهو اما أن يكون « روحا حرة » أو « فنانا وحيدا منعزلا » أو « جواب أفاق » ولكن ثمة طريق آخر يمكن أن يسلكه ألا وهو أن يكون فى خدمة الشعب، وتلك هى المقدرة الخـــلاقة التى تحققت فى أعمال عـــدد كبر من الكتـــاب والفنانين المعاصرين ـ رومين رولان ، مكسيم جوركى ، رابندرانات طاغور ، ب. بيكاسو ، ك . ستانسلافسكى ، . أولانوفا ، وكثيرون غيرهم .

١١ ـ يلحظ أحد دارسى الفنون ، فـم بوليفوى أن الصفحات ١٨ ـ ٢٠ ، وكذلك المادة التى قبلها ، هبطت بنمو الفنون الجميلة الى مجرد التطور من الحوشية، الى التجريدية ، وهذا يجافى الحقائق .فالواقع أن القرن العشرين شهد ظهور كثير من الواقعيين (البلجيكى مازيريل الذى اشتغل فى فرنسا ، وكولب فى ألمانيا ، ومتروجيوتوسو فى ايطاليا وآلتونين فى فنلندة ، وابستين وكنت فى الولايات المتحدة الامريكية ودسيبو وورردل وماركيه فى فرنسا .. الخ) ونشأت مدارس جديدة برمتها كان تحقيق الدلالة الاجتماعية للفن هو أساس احتضانها للمنهج الواقعى ، وكانت هذه المدارس ذات طابع قوى تارة، وطابع غير قوى تارة أخرى ، أضف الى ذلك أن تاريخ الفن فى القرن العشرين يقدم أمثلة كثيرة لفنانين نبذوا موقفهم التجريدى الجمالى من أجل الفن الواقعى المتصل بالحياة ، وهذا هو النمو الطبيعى لفن القرن العشرين ، على النقيض من التطور الذى ورد فى المواضع التى ذكرناها بعاليه من الكتاب على أنه النزعة الوحيدة الجامعة المانعة .

١٢ ـ يوجه المؤلفون ـ المحررون نظر القراء الى الصفحات التى اشير اليها فى الملحوظة ٧ سالفة الذكر ، والى الجزء المتعلق بالمسرح والتصوير الفوتوغرافى والسينما والتقارير الاخبارية ص ٦٥ ـ ٧٠ ، ١١٢ ـ ١٢٤ .

١٣ ـ يؤكد بولينوى أن من رأيه أن بين أعمال هورتـــا ، فان دى فلد ، برلاج وماكنتوش من ناحية ، وأعمال جروبيوس ، ميس فان در روه ، ولو كوربوزييه من ناحية أخرى رغم صفة الاستمرار ، يجرى حد فاصل هام . ليس من حيث طبيعة الاسلوب أو الطراز فحسب ، ولكنه ينطوى كذلك على المشاكل الاجتماعية فى العمارة . وطابعهـــا الوظيفى وعلى مدخل جديد الى تخطيط المدن ، والتوسع فى استعمال الاسمنت المســـلح والادراك الفنى للمنشئات الجديدة ، وهكذا ... وقد يكون هنا الموضع المناسب لنذكر « الرومانسية القومية » فى العمارة فى شـــمال أوربا ، وتلك كانت طريقـــة للتغلب على المحاكاة الاختيارية لأحد الطرز التاريخية .

١٤ ـ يذهب الظن بأحد دارسى الفن ، وهو ب.ب جرانوفسكى ، الى أن عدم ذكر الاعمال الخلاقة للملحنين انيسكو وراشمانينوف وغيرهما من الملحنين مرتبط ، فيما يبدو، بالنزعة الاساسية عند المؤلف الى اعتبار تاريخ الموسيقى فى القرن العشرين لا يعدو أن يفسر الوصف المسهب نسبيا الذى أورده لأعمال شونبرج و أ. وبرن ، ومساين ، ولأسباب أخرى لا نفهمها مروا مر الكرام ، فى صمت على أثر رمسكى ـ كورساكوف على سترافنسكى

الشاب انظر كتاب ى. كلديش « تاريخ الموسيقى الروسية » (موسكو ، ليننجراد ١٩٤٧ ـ ١٩٥٤ ، الأجزاء ١ ـ ٣) وتاريخ الموسيقى فى روسيا السوفييتية » فى أربعة أجزاء ـ الأول ١٩١٧ ـ ١٩٣٤ موسكو ١٩٥٦ ، الثانى ١٩٣٥ ـ ١٩٤١ موسكو ١٩٥٩ ، انيسكو بوخارست ١٩٦١ .)

١٥ ـ يرى فقيه اللغة ت.ك ، تريفونوفا أنه من الضرورى الالحاح على أنه من الأمور العظيمة الأهمية لتاريخ الحضارة فى الثلاثينات من القرن العشرين تلك البيانات الجمعية التى دبجها الكتاب وغيرهم من خبراء الثقافة ، كجزء من الكفاح ضد الفاشية والحرب ، ويمكن أن تجد أمثلة لها فى نشاط « جماعة الكتاب العالمية » (ايضاح) ، وفى خطاب جوركى « فى أى جانب أنتم يا رجال الثقافة ؟ » . وفى النداء الذى قدم بتوقيع الكتاب ـ هنرى باربس روبين رولان ، وجان ريتشارد بلوخ ، وفى المؤتمرات التى استنكرت الحرب ، وناهضت الفاشية (١٩٣٢ فى امستردام ، و ١٩٣٤ فى شيكاغو ، و ١٩٣٥ فى باريس ، ١٩٣٧ فى فالنسيا ومدريد وباريس) ، وفى غير ذلك من الحركات .

١٦ ـ يلاحظ العالم اللغوى الدكتور سامارين ، أن المؤلفين على حين تناولوا الكتاب الذين هجروا المعسكر الشيوعى (أوردوا أسماء آرثر كوستلر أندريه جيد ، لويس فيشر ، بين آخرين غيرهم .) فانهم يفضلون الا يعددوا أولئك الذين انحازوا الى جانب الشيوعية ، فلم يذكر هنا دريزر أو رومين رولان ، ولكن حقيقة أن أفرادا من الكتاب تولاهم اليأس ، ونبذوا الشيوعية انما تثبت أن الشيوعية لم تكن قط عقيدة راسخة لديهم ، وأنهم كانوا قد أقسموا لها يمين الولاء بأفواههم ولم تؤمن بها قلوبهم ، وأنهم لم يستطيعوا أنىن يدركوا الفرق بين وجود نظام جديد والتشويهات التى انتابت عهد ستالين، وأن التجربة العملية للحياة لتوضح أن صنوف الخيبة والانتقاص تافهة ، اذا قورنت بضروب النجاح الذى أصابته الحركة الشيوعية ، وازدياد عدد الاحزاب الشيوعية ، وتأثيرها على الشعوب عامة .

١٧ يشير أحد فقهاء العلوم اللغوية ، ت . ك تريفونوفا الى أنه فى الوقت الذى أولى فيه قدر ملحوظ من العناية لبعض الكتاب مثل جورج أرول Orwell وكوسلتر ، وكافكا وغيرهم ، لم يرد أى ذكر لأعمال شخصيات بارزة من أمثال روجر مارتن دى جارد، س . موجام وكات كولوتز ، وف . ماسريل .

١٨ ـ يذكر أحد دارسى الفنون ، بوليفوى ، أن الروابط القوية بين الفنان وحياة المجتمع ومهمة ابداع الاعمال الفنية التى يمكن أن تلعب دورا أساسيا فى الحياة الروحية للمجتمع ، قدمت على أنها المشاكل الرئيسية فى الفن فى المجتمعات الاشتراكية التى انبثقت فى القرن العشرين .

١٩ ـ يظن بوليفوى ، سالف الذكر ، أنه ليس ثمة مجال لايراد باسترناك فى هذا القسم ، فان الشعر السوفييتى يجب أن يمثله أولا وقبل كل شىء ما ياكوفسكى ، وأنه يجدر كذلك ذكر اسكندر بلوك Blok ، ولم تكن الاشارة فى النص حتى لقصائد باسترناك (وربما كان من الجائز ذكر قصيدة « النقيب شميت ١٩٢٦ ») ، بل أشير الى ما كتبه من نثر فقط وقد يبدو هذا غير ملتئم مع فصل عن الشعر .

٢٠ ـ كذلك يرى بوليفوى أن تطور الفنون الجميلة فى القرن العشرين ، على الصفحات ٥٧ ـ ٦٥ قد أورد من جانب واحد ، كما أن خطا واحدا من خطوط النمو قد عرض ، فاعتبرت ظواهر تاريخ الفن منعزلة غير مرتبطة بالاحداث الهامة فى تاريخ البلاد والشعوب، وخلافا للجزء الخاص بالمسرح ، على سبيل المثال ، لم ينصب أى اهتمام على الظواهر الجديدة فى الفن فى أوربا ، تلك الظواهر التى استثارتها الثورة الاشتراكية فى روسيا .

ففى القرن العشرين، وتحت ضغط الصراعات السياسية والاجتماعية المتفاقمة، تأثر الفن تأثرا بالغا بالاضطرابات التى نتجت عن الحربين العالميتين ، لقد تحول الفن تحت تأثير الانفجارات الثورية ، ووطد روابط أقوى وروابط مباشرة أكثر مع الحركات الاجتماعية ، وان التطور فى الأشكال والتبدل فى النظرات الجمالية هما تعبير عن هذه العملية التى غيرت من علاقات الفن بالحياة فى أوسع مظاهر هذه العلاقات وجوانبها وانتجت أشكالا جديدة للفنون الجميلة ولنزعتها الوظيفية الجديدة .. الخ .

وتمخضت ثورة ١٩١٧ فى روسيا عن فن جديد وثيق الصلة باحتياجات جماهير الشعب مما أدى الى تقوية الواقعية ، بوصفها المنهج الذى يلتئم أعظم التئام مع المهام الاجتماعية للفن، وكذلك مع النمو الضخم لأشكال الفن الجماهيرى مثل الملصقات السياسية ووسائل الايضاح فى الكتب ، وغيرها .. وان الارتفاع الكبير فى عدد زوار معارض الفن . وهم فى الكثير الغالب من العمال والفلاحين لهو من أهم الدلائل على التلاحم الجديد الذى قام بعد الثورة بين الفن والجمهور ، ونفذ الى فن أوربا تأثير الرسوم الحائطية التى قصد بها الجماهير، والتى ظهرت فى المكسيك ، على أساس من فكرة الثورة الى حدما ، وشهدت العشرينات كلا من عملية نبذ عدد من النزعات الفنية داخل سلسلة من الافكار الجمالية التى انفصلت عن الحياة ومن محاولات بذلت فى اتجاهات معينة ، مثل التعبيرية ـ لايجاد نقاط جديدة للالتحام مع الحياة ، وتطلبت الثورة الذاتية ضد المظاهر الكريهة فى الحياة ، وهى ما تتميز به المدرسة التعبيرية ـ شكلا مضادا تضادا صريحا مع العسكرية فى ألمانيا بعد الحرب . وكان من الميسور تتبع الالحاح على الروح الانسانية والاحتجاج على الحرب والفاشية فى العمل الخلاق الذى أبدعه كثير من الفنانين ، كما ان هذا الاحتجاج وذاك الالحاح كانا يشكلان الركيزة الاجتماعية والسياسية للخبرة الجمالية الحادة الوفيرة لدى كثير من الفنانين البارزين ، ومن أبرز الأمثلة على ذلك لوحة بيكاسو المسماة « جرنيكا » التى أوحى بها الاحتجاج على الوحشية الفاشية فى ضرب هذه المدينة بالقنابل .

ان الحرب العالمية الثانية وانتصار الحلفاء على الفاشية قد خلصا الفن فى ايطاليا وألمانيا ، وأدت التحولات الاشتراكية فى دول أوربا الشرقية الى نمو فن تحدد شكله ومضمونه وفقا لتشابكه وارتباطه بالحياة ، ولحاجات الجماهير ، وأنا لنشهد ، جنبا الى جنب مع الفن التجريدى ، بل ويحقق التوازن معه الى درجة ملحوظة ـ نمو النزعات القائمة على توكيد قيمة الحياة والشعب والرجل العادى ، بما لديه من افكار وأحاسيس وجاء التعبير عن القيمة الجمالية لهذه المراتب أو الفئات بوسائل واقعية مما جعلها فى متناول الملايين ، وجدير بنا أن نذكر من بين هذه النزعات التى لم تصطبغ بالسحر والشعوذة الواقعية الجديدة فى ايطاليا وفرنسا ، وتحول كثير من الفنانين من أصحاب هذه النزعات الى الواقعية (مثل ريناتو جوتوزو Guttuso الذى تحول عن التجريدية فى ألمانيا ، وهو صاحب

تمثال ضحايا النازى فى بوخنفالد — معسكر اعتقال قرب ويمار — وقد اشتهر التمثال بأنه يثير الذهن ويلهب العاطفة ٠

٢١ — يحيل المؤلفون المحررون القارىء الى ص ١٠٢/١١٢ لدراسة الفن والادب فى روسيا السوفيتية ٠

٢٢ — يرى بوليفوى كذلك أنه من الضرورى الاشارة الى أن التغيرات الجذرية فى فن العمارة فى القرن العشرين ، التى أنتجتها تطورات الطرز ، وادخال المواد والتصميمات الجديدة ، والناحية الجمالية فيها — كل أولئك مرتبط أيضا بالتغييرات الكبرى فى تخطيط المدن ومن المظاهر الجديدة التى يمكن ذكرها : تشييد المدن التابعة لتحل مشكلة ازدحام المدن بالسكان ، نمو بعض مناطق المدن ، بناء الوحدات بجوار المدن وفقا لخطة عامة ، خلق المجموعات السكنية التى تنتسب الى البيئة الطبيعية ، اعادة بناء المدن لحل مشكلة الحركة والمواصلات وغيرها من المشاكل .

وتغير وجه أوربا المعمارى الى حد كبير فى أواسط القرن ، نتيجة لاعادة بناء المدن والبلدان التى دمرتها الحرب ، على نطاق واسع ، وأدت الحاجة الصارخة للاسكان الى نمو الوسائل الصناعية للبناء ، وهذه بدورها أثرت فى الحلول المعمارية ٠

وابتدعت العمارة والبناء فى الدول الاشتراكية طرائق جديدة فى تخطيط المدن ، ويسر انعدام الملكية الخاصة وطبيعة الاقتصاد المخطط السبيل لحل مشكلة اعادة بناء المدن، وتشييد مدن جديدة ونمو الابنية الصناعية والعامة ، وحل مشكلة الاسكان ، بما يتفق مع حاجة المجتمع اجمالا ٠

٢٣ — يلاحظ بوليفوى أن الاشتغال باللونين الابيض والأسود كان شكلا آخر من أشكال الفنون الجميلة ، ذاعت شهرته فى دول أمريكا اللاتينية ، وكثر استخدامه على نطاق عالمى واسع ، وهذا أمر وثيق الصلة فى أفكاره ووصفه التصويرى بالرسوم الحائطية ، ولكنه بصفة عامة أكثر تعبيرا ورواية ، وهو من الناحية العملية غير متضمن أو غير مرتبط باحياء معالم الثقافة التى كانت سائدة قبل عصر الاسبان فى هذه البلاد ، والمركز البارز لهذا الشكل الجديد هو The Taller de Grafica Popular الذى أسس فى المكسيك ١٩٣٧٠

٢٤ — يشير بوليفوى الى أنه لا يجوز فصل وصف أعمال تاتلان Tatlin وغيره من الفنانين على هذه الصحيفة عما دون عن تطور الملصقات والنحت التذكارى(١٠٥)، فقد يتبادر الى الذهن تفكير خاطىء بأنه كانت فى البداية فترة تتميز بأعمال تاتلان وشاجال ، ثم بدأ ماياكوفسكى ونفر من الفنانين فى العشرينات فى خلق الملصقات أو الاعلامات الحائطية ، كما بدأ المثالون فى اقامة الانصاب التذكارية ، والواقع أن هذا حدث فى نفس الوقت (شرع فى اقامة الأنصاب فى ١٩١٨) وكان ثمة نزعتان فى وقت واحد ، برهنت الثانية منهما على أنها تبشر بحسن المستقبل وأنها راسخة باقية ٠

٢٥ — يلاحظ الفقيه اللغوى دكتور سامارين أن مؤلفى هذا الفصل يميلون ميلا شديدا الى التوكيد على الخروج على التقاليد ونبذها ، أكثر منهم على التسلسل فيما يختص بنمو الثقافة ، ومن ثم أود أن أقول : انه فى فن الواقعية الاشتراكية المرتكزة على مبادىء

الروابط القوية مع الشعب ومع الحزب يسير الابداع الجرىء فى العرض الفنى للحياة جنبا الى جنب مع استخدام التقاليد التقدمية للثقافة العمالية وتطويرها . انظر كذلك ما كتبه تريفونوفا فى « ملاحظة على الواقعية الاشتراكية » فى مجلة تاريخ العالم ، ج ٧ ، (١٩٦٢) ، ص ١٠٨ .

٢٦ ـ يضيف بوليفوى أن ثمة ظواهر مشابهة ميزت أيضا أشكال الفن الاخرى : الموسيقى ، المسرح الفنون الجميلة ، وكما ظهرت في الأدب نشأت كذلك أشكال خلاقه بين مختلف شعوب الاتحاد السوفييتى ، مثل الاوبرا والتصوير والنحت فى أواسط آسيا السوفيتية .. الخ .

٢٧ ـ تؤكد دارسة فقه اللغة ت.ك تريفونوفا فى أبحاثها أن الفهم الصحيح للابداع أمر بالغ الأهمية للواقعية الاشتراكية . ان روح الابداع الأصيلة مرتبطة فى الدرجة الأولى، بالمحتوىالأيديولوجى والرسالة الاجتماعية للأدب والفن، وبقدرة الكاتب أو الفنان علىأن يدرك ويبصر بكل ما هو جديد فى الحياة ، ان ذلك الجديد في الحياة وفى النشاط هو الذى يحدد المضمون الجديد والدور الاجتماعى الجديد للأدب السوفييتى والفن السوفييتى، ويدأب دوما على خلق أشكال جديدة للتعبير عن محتوى أو مضمون جديد .

٢٨ ـ يؤكد بوليفوى أنه قد سيطرت على العمارة منذ أواسط الخمسينات محـــاولة تحقيق الناحية الجمالية فى البناء الصناعى الجماهيرى ، وكذلك محاولة الوصول الى مواد وتصميمات جديدة خالية من عناصر الزخرفة .

٢٩ ـ يقول بوليفوى : انه لابد من ذكر مهرجانات الفيلم الدولية فى كارلوفى فارى وموسكو ، حيث منحت جوائز خاصة للأفلام التى ترقى بفكرة الانسانية والصداقة بين الأمم، والكفاح من أجل السلام .

الفصل الثالث عشر

التطورات فى الآداب والفنون الشرقية

١ ـ طبيعة أثر الثقافة الغربية وأنماط رد الفعل

١ ـ ملامح عامة

كان تطور الادب والفنون فى الشرق فى القرن العشرين مرتبطا أوثق ارتباط بيقظة الوعى الذاتى القومى ، وبرد فعل الالتحام الثقافى مع الغرب ، وقل من أشكال التعبير ما لم يمس سواء عن طريق الاثر المباشر للغرب ، أو بفضل الحافز الى تنمية الفنون المحلية تجاوبا مع هذا الالتحام ، وبدأت تظهر فى أواسط القرن عملية تفاعل شبيهة بهذه فى أفريقية ، وخاصة فى الفنون البصرية والموسيقى والرقص ، حيث كان التعبير التقليدى فى أفريقية شفويا أكثر منه مكتوبا (لوحة ٤١) .

وكان ثمة نزعتان فى وقت معا تقوى الواحدة منهما الأخرى ، وتحاول احراز السبق عليها : النزعة الى تمثيل أو استيعاب الآثار الثقافية الجديدة ، والنزعة الى احياء التقاليد الثقافية القديمة ، فى فترة اليقظة القومية ، وحيثما كانت الغلبة والقوة للأشكال التقليدية ، أما لأنها كانت جزءا لا يتجزأ مكملا لحياة الجماعة ، كالرقص البالينى (فى جزر الهند الشرقية) مثلا ، أو لأنها كانت فى أيدى المجموعة المسئولة المحترفة

مثل روايات « نو بوجاكو ، كابوكى » فى اليابان ومثل الاوبرا الصينية فان هذه الأشكال بقيت بعيدة نسبيا عن التأثر بالالتحام مع الغرب، وحينما كان الشكل الكلاسيكى القديم فى أسلوبه أو روحه غير ملتئم مع ما فى الغرب ، مثل كثير من الموسيقى الشرقية ، لم يكن هناك أثر للغرب ، أو حل شكل مكان آخر ، أو بقى الشكلان معا ينافس أحدهما الآخر ،وحيثما وجد قدر من التوافق ، كما هو الحال فى التعبير الادبى فى كثير من البلاد، وعلى الاخص فى الصين ، أو التوافق بين العمارة والتصوير وترتيب الازهار تلك الامور التقليدية فى اليابان ، وبين العمارة الوظيفية والتصـــوير التجريدى و « الكلاج Collage » السريالى فى الغرب ، فقد حدثت عملية تركيب، استخدمت فيها الأشكال الغربية بمثابة وسائل للتعبير عن الروح الشرقية ، أو أصبحت الاشكال التقليدية بمقتضاها مطية لأفكار واتجاهات اقتبست أو اشتقت نتيجة الاتصال بالغرب .

أما حيث افتقد شكل التعبير ، جملة واحدة ، اما لأنه لم يكن قط جزءا من التقليد الثقافى للبلد ، أو لأنه قد مضى وانقضى ، فعندئذ كانت الأشكال الغربية تقتبس وتكيف لتزود بوسائل التعبير عن المواقف والخبرات الجديدة ، هكذا كانت الحال مع معظم أشكال النثر والرواية الواقعية فى الحياة المعاصرة ، وأضاف ظهور الســينما والراديو وسائط جديدة قوية لادخال أشــكال جديدة ، وللابقــاء على بعض طرق التعبير التقليــدية أو احيائها ، مثل الموسيقى والرقص ، وزادت هذه الوسائط ، بالاضافة الى انتشار التعليم من عدد النظارة والمتفرجين وبدلت من طابعهم .

وعلى الرغم من التباين الكبير فى مدى الاستجابة للثقافة الاوروبية تبعا للثقافة المحلية ولطبيعة الالتحام ، ولفترة بلوغ التفاعل ذروته ،نقول ظهرت ، رغم ذلك خطوط عريضة للتطور فى معظم البقاع .

وكانت أولى نتائج أثر الغرب ، هى استثارة حماس الصفوة التى تلقت تعليما غربيا لأدب الغرب وفنونه ، وترجمت مؤلفات الغـــرب الى اللغات المحلية ، وشرع الكتاب والفنانون فى احتذاء الأساليب الغربية مع استخدام مصطلحاتهم أو لغاتهم المحلية ، وفى طور آخر ألحوا على أشكالهم الكلاسيكية الخاصة بهم ، وباستمرار هذه العملية طورت هذه البلاد أدبها وفنونها الوطنية وهذبتها ، وبهذا أبدعت مزيجا من الأشكال والموضوعات الغربية والتقليدية ، مما يمكن أن يعكس حياتهم الناشئة المنبثقة ، ودور الفنانين والكتاب فيها .

وبدأت العملية فى مختلف البلاد فى أزمنة متفاوتة ، تبعا لزمان أثر الغرب وشكله ، واعتمدت أنماط الادب والفنون الغربية التى كان لها أعظم الاثر المباشر فى مختلف البقاع على مصدرها : بريطانيا ، فرنسا ، ألمانيا ، أو روسيا - كما اعتمدت على الوقت الذى اقتحمت فيه هـــذه البقاع ، وتأثرت حالة المواءمة أو التكيف باللغة المحلية والاشكال التقليدية وبالتطور الاجتماعى الذى صاحب احياء الآداب والفنون ، وتراوحت نوعية الحصيلة بين القصص والروايات والقصائد أو الصــور الهزيلة المقلدة ، وبين الاعمال التى اتسمت بالقوة والبراعة ، والتى عكست عبقرية مؤلفيها ونضج التطور الادبى والفنى ، ولكن التفاعل تمخض فى كل مكان عن همة جديدة ، كما أن آثاره لم تكن مقصورة على العناصر التى تلقت تعليمـــا غربيا ، والتى شكلت المنطلق الأول ٠ والواقع أن الكتاب والفنانين الذين استخدموا الافكار والاشكال الجديدة الاستخدام الذى هو أكثر ابداعـــا وخلقا - كانوا فى الكثير الغالب وبشكل متزايد ، من أولئك الذين ظلوا فى نطاق وسطهم الثقافى القومى ، أكثر منهم من أولئك الذين أدى بهم تعليمهم الى أن يكونوا ذوى ثقافة مزدوجة ٠

وقد يبدو - لأول نظرة - أنه من غير المحتمل أن يكون للتعبير الغربى آثار عامة على الثقافات الشرقية ، فى ضوء التغييرات التى حدثت فى أدب الغرب وفنونه فى تلك الفترة ان كثيرا من المسائل التى شغلت بال كتاب الغرب وفنانيه أيما شغل ، لم يكن للشرق بها علاقة ما من ذلك الاضطراب والخلل فى المجتمع الاوربى الذى كان يوما مسيطرا ، واستحالة الاستمرار فى التفكير فى كون يتركز حول الانسان - وتلك فكرة لم يرحب بهـــا الشرق قط ، أو التحرر من نوع من التمثيل فى الفن ، مما لم يتميز به فن الشرق قط ، على أنه كانت هناك مع ذلك فوارق واسعة كثيرة بين أشكال التعبير فى الغرب وفى الشرق ، مما يمكن معه لأثر الغرب أن يولد اتجاهات مشابهة فى مجتمعات الشرق المتباينة تباينا كبيرا ٠

وعلى حين أدخل تأثير الغرب أشكالا ومحتوى جديدا ، وكسر شوكة الأعراف الادبية والفنية التقليدية ، نجده قد أثار الاهتمام بهذه التقـــاليد بعينها فى نفس الوقت ، وذلك عن طريق اهاجة الوعى القومى المستيقظ والهاب الشعور ضد مزاعم الغرب ٠

ان الازدراء الذى قابل به بعض الموظفين الاداريين والمبشرين والمعلمين الاستعماريين كثيرا من جوانب الثقافات التقليدية ، مؤكدين بذلك سمو كل ما هو غربى - تمخض فى البداية عن تحول بعض ممن تلقوا تعليمـــا

غربيا عن أشكال التعبير الثقافى المحلية ، وفى نفس الوقت توغل العلماء الغربيون الذين درسوا الآداب القديمة وترجموها ،ـ توغلوا فى بطـون التاريخ ، ووجهوا نظر العالم الى السـجل الاركيولوجى لعهـــد أنجكور Angkor Vat (فى كمبوديا) وموهجنو ـ دارو ، وكهوف أجانتا ، أو المدن القديمة فى وادى دجلة والفرات ، أثاروا روح التاريخ فى أذهـــان شعوب هـــذه البقاع ، وبعثوا تقاليدها الثقافية حية ،وانتقض على فكرة تفوق الغرب انتقاضا شديدا أولئك الذين كانوا غير مكترثين بتراثهم الثقافى أو كانوا سلبيين ازاءه ، ووطدوا العزم على تثبيت القيم التقليدية٠

٢ ـ التفاعل فى المجالات النوعية :

ان الظروف التى أحاطت بتأثير الثقافة الغربية فى مختلف البلاد ، والخصائص المميزة لأشكال التعبير التقليدية فيها معا ، هى التى حددت المجرى الذى سلكته عملية التفاعل فى تلك السنين ٠

وكانت العملية فى شبه القارة الهندية طويلة متدرجة معقدة ،وكان ثمة أدب رفيع فى كثير من اللغات الهندية فى الوقت الذى أوجد فيـه التعليم الانجليزى ، فى أواسط القرن التاسع عشر التحاما بين العناصر المتعلمة والأدب الانجليزى والروائع الأوربية المترجمـــة الى الانجليزيـــة وكانت أول استجابة قوية للنفوذ الغربى فى البنغـــال ، حيث أدخـل فى أواخر القرن التاسع عشر ميشيل ما هو سودان دوتا Michael Mahusudan Dutta ١٨٢٤ ـ ١٨٧٣) ٠ القصيدة الانجليزية ذات الأربعة عشر بيتا وأشكال الملحمة الأوربية ، كما أدخل ب ٠ س ٠ شـــــاترجى Chatterji (١٨٣٨ ـ ١٨٩٤) الرواية ٠ وهناك حقق الشاعر رابندرانات طاغور تكاملا فذا فريدا بين الادب الغربى وخصائصه الموسيقية وبين نظير هذا وذاك فى الهندية ، كما خلق ابن أخيه آبانندرانات طاغور (١٨٧١ ـ ١٩٥١) تركيبا أو تآلفا شبيها بهذا فى التصوير ، وجرت فى أقاليـــم أخرى فى الوقت المناسب تطورات شبيهة بهذا ، ٠

وارتبطت التطورات فى كل المجالات ارتباطا وثيقا بالكفاحالسياسى وعكست وجوهه ومراحله الثقافية ـ فى البداية تحمس لكل ما هو غربى ثم الابتعاث الرومانتيكى لماضى الهند ، ثم لما اشتد ساعد حركة الحكم الذاتى بين ١٩١٩ ـ ١٩٣٦ ، الواقعية العارمة ، والتفاؤل ، والتلهف على الاصلاح مع احياء الفنون القديمة ، ثم نمو روح النقد الاجتماعى وظهور ما أطلق عليه الكتابة «التقدمية» فى سنة ١٩٣٦ وما بعدها ، وأخيرا وبعد الاستقلال

الدعم العام القوى للفنون التقليدية ، والتعبير الفردى الواسع المدى ، والتأثير المتزايد للأشكال الشعبية التى نمت وانتشرت عن طريق السينما ٠

أما فى الصين فقد جاء أثر الفنون والآداب الغربية بشكل أكثر مفاجأة ، كجزء من الحركات الثورية ، وصمدت الأشكال الأدبية والفنية التقليدية حتى أوائل القرن العشرين ، تكاد لا تمسها أية حركة قامت فى أى مكان آخر ، على الرغم من ترجمة أكثر من خمسين رواية أوربية الى اللغة الصينية ، واقتفاء لأثر الثورة السياسية فى ١٩١١/١٩١٢ ، أدخلت الثورة الأدبية التى تزعمها العالمان شن تو ـ هسيو Chen Tu-hsiu (١٨٧٨ ـ ١٩٤٢) ، وهو شيه Hu Shih (١٨٩١ ـ ١٩٦٢) ،والكاتب لوهسون Lu Hsun (١٨٨١ ـ ١٩٣٦) أدخلت الأشكال الأدبية الغربية واستخدام اللغة الوطنية ، على الرغم من أن التصوير الصينى ظل يحتفظ بشكله التقليدى (١) ٠

وألح زعماء الثورة الادبية على أنه لا بد من أن يكون هناك اختيار صريح كامل بين الطرق الصينية القديمة ، والطرق الغربية الحديثة ، وعلى أن اللغة الأدبية الصينية ميتة تماما ، وعلى أنه لابد من أن يستبدل بها لغة مفهومة مؤسسة على الحديث العادى ، وركزت روايات النقد الاجتماعى ومسرحياته اهتماما على العلل الاجتماعية ، فلما تولى النظام الشيوعى وتقاليد الحكم فى ١٩٤٩ ، أخرجت « الواقعية الاشتراكية » قصصا ومسرحيات اتسمت بالتفاؤل والعزم على اعادة تشكيل البناء الاجتماعى ، كما أنها فى التصوير ، قدمت أسلوبا جديدا لفن الدعاية ، وأحييت فى نفس الوقت الأوبرا الصينية التقليدية ، واستخدمت بمثابة مطية للأفكار الجديدة ، كما أثير الاهتمام بالموسيقى والفن الشعبيين ٠

وفى اليابان بعثت عودة ميجى الى الحكم * ، والتأثر الواعى وعيا ذاتيا بالغرب ، اتجاهين متميزين فى الفنون : الاول دراسة الاساليب الغربية ومحاكاتها ، والثانى تنقية الاشكال التقليدية وتثبيتها ، وعلى الأخص اللغة الأدبية الرسمية ، وبقى الاتجاهان جنبا الى جنب فى الفنون وفى كثير من جوانب الحياة اليابانية ، فكانت النزعة الى الغرب قوية فى القطاع العام ، كما كانت التقاليد اليابانية مسيطرة فى القطاع الخاص من الحياة ، أما الاتجاهات السياسية المتبدلة فلم ينعكس أثرها على الفنون

(*) Meiji امبراطور اليابان متسوهيتو (١٨٦٨ ـ ١٩١٢) ٠

الا قليلا ، والواقع أن الاختيار بين الاساليب الغربية والتقليدية ، والجهود المبذولة لايجاد تكامل بينهما بشكل أو بآخر ، بقيت عملا فرديا الى حد كبير ، وسارت متوازية جنبا الى جنب مع أساليب التعبير الغربية تماما ، والمسرحيات والموسيقى والتصوير وترتيب الازهار ، التى هى تقليدية تماما واستمتع القراء فى حرية واستقلال بالأدب الغربى والروائع اليابانيـــة القديمة معا ، وبعد الهزيمة والاحتلال اللذين جاءا فى أعقاب الحرب العظمى الثانية اشتد الضغط اشتدادا كبيراً للوصول الى تكامل صحيح ثـابت وأسلوب وطنى حديث ، مما أدى بشباب الكتاب الى استقصاء النفسية الشعبية التماسا لقاعدة ينسبون اليها ما عساهم يقتبسون من التقـاليد اليابانية القديمة والأشكال الغربية المتعددة الألوان .

وفى أواسط القرن كانت جماعة صغيرة ممن تلقوا تعليما غربيا فى أماكن أخرى من آسيا قد شرعت بالكاد فى أن تعكس آثار الغرب فى لغاتها الوطنية ، ففى أندونيسيا بعد ١٩٢٥ بدأ برنامج شامل للترجمة لتـــوفير الآداب الغربية باللغات المحلية ، وحاولت فئة من الكتاب مستخدمة كلا من اللغة الهولندية ولغة الملايو التى كانت تطور تطويرا واعيا لتصبح اللغة القومية، نقول:حاولت‌هذه الفئة استخدام الأساليب‌الأدبية الغربية، وخاصة روايات التعليق أو النقد الاجتماعى والتبصر النفسى ، بغية تقصى‌المشاكل الراهنة ، وفى نفس الوقت احتفظت موسيقى بالى وجاوة العظيمة ورقصهما المسرحى بحيويتهما وتكاملهما ، ليكتشفهما الغرب ويعجب بهما ، على أنهما من أسمى الثقافات المسرحية تطوراً فى العالم ، وفى الثلاثينات انتعش التصوير والنحت البالينى (نسبة الى بالى) (٢)

وتذوق الذين تعلموا تعليماً غربيا فى تايلاند آداب الغرب وفنونه وخلقوا للموسيقى الغربية جمهورا يقدرها وشرع نفر قليل فى تجربة هذه الأشكال الغربية ، وكشفت بعض الروايات الشعبية فى تايلاند لأولئـك المتأثرين بالنزعة الاوربية عن أنفسهم ، وواجهتهم بمشكلتهم فيما يتعلق بالتكامل الثقافى ، وفى نفس الوقت ساد استخدام الاشكال الادبيـــة التقليدية مثل الشعر المحلى استخداما عاما ، وازدهرت الفنون التقليديـــة : الرقص والموسيقى ، وتوليد الازهار ، ولقيت دعما رسميا ، وفى الولايات التى كانت تتألف منها الهند الصينية الفرنسية ، نقل نفر من الكتاب الذين تلقوا تعليما فرنسيا ، لونا من ألوان أرضهم القديمة فى شـــعر فرنسى رائع ، كما استخدم قليل من الفنانين ، بصفة أساسية ، الأشكال الغربية للتعبير البصرى ، على حين هذب آخرون الأساليب التقليدية .

أما فى العالم العربى ، فان أثر الآداب والفنون الغربية لم يرق

ليكون استيعابا أو هضما للأشكال الغربية قدر ما كان الحال فى الاقطار الأسيوية ، ولا ليكون حافزا قويا لاحياء التعبير التقليدى ، وفى مصر ، وهى المركز الرئيسى لكل تطورات الثقافة العربية فى هذه الحقبـة ألف العنصر المتعلم الأدب والموسيقى والتصوير الغربى ، وترجم الى العربية كثير من الادب الغربى ، بما فى ذلك المؤلفات الحديثة ، ونمت الصحافة الحديثة والنثر بوصفهما وسيلة أو مطية للتعبير ، ولكن الرواية والقصة القصيرة والدراما الاجتماعية الغربية ، مما كان وسيلة هامة للتعبير الحديث فى أى مكان آخر ، لم تكن فى أواسط القرن قد تغلبت على عوائق اللغة الأدبية ، على حين اتجه تحريم الاسلام التقليدى لتمثيل هيئة الانسان ـ اتجه هذا التحريم الى الحد من نمو فن التصوير ٠

وفى الوقت الذى قوى فيه أثر الغرب فى ايران ، كانت التقاليد الفنية فى الأدب الفارسى وفى فن الصورة المصغرة (المنياتير Miniature الرفيع قد فقدت حيويتها ، رغم أنه كان ثمة أفراد من الكتاب الممتازين ، وفى أوائل القرن العشرين كان كثير من التآليف الايرانية ، وخاصـة مجموعة من المجلات ـ ينشر خارج البلاد ، فى اسطمبول ، لندن ، كلكتا برلين ومنذ ثورة ١٩٠٥/١٩٠٨ أمدت الحـركة القوميـة التعبير الادبى بدفعة جديدة ، وكثيرا ما شكل الصحفيون الاحوال الواقعية ، لأن الصحافة جاءت بمنفذ هام للكتاب الايرانيين ، وساعدت على تبسيط اللغة المكتوبة وجعلها أكثر مرونة وأقرب الى الحديث العادى ، وبدأوا بعد الحرب العالمية الاولى فى محاولة الروايات التاريخية المصوغة فى أسلوب غربى ، والمقتبسة من مادة فارسية ، كما ولى بعض الشعراء وجوههم شطر الافكار العـامة المعاصرة والموضوعات والأشكال الغنائية التقليدية ٠

وكانت احدى نتائج الموقف المتغير فى تركيا فى القرن التاسع عشر أن بذلت الجهود لتنمية أدب تركى قومى متحرر من الاشكال الفارسية التقليدية غير المتوافقة مع اللغة التركية ، مما ينسجم مع رغبة تركيا فى الأخذ بالأساليب الغربية ، واشتد ساعد هذه الحركة ودعمت بالروح القومية فى « تركيا الفتاة » فى مستهل القرن العشرين ، ونبعا من الموارد الغربية الفرنسية أساسا والاشكال والموضوعات التاريخية التركية القديمة معا ، سعى الكتاب الى خلق أساليب تركية تتسم بالاصالة ، ووجد اثنـان من أعظم الشعراء أثرا فى الربع الاول من هذا القرن ، يحيى كمـال بياتلى (١٨٨٦ ـ ١٩٥٨) ، وأحمد حازم (١٨٨٥ ـ ١٩٣٣) ضالتهما المنشودة ومصدر وحيهما الأول فى الموارد التركية القديمة ، والثـانى فى « المدرسة التأثرية » الفرنسية ٠

ومهما يكن من أمر ، فقد جاءت نقطة التحول الحاسمة في تطورالادب التركى ، بقيام ثورة أتاتورك ١٩٢٣ ، حين ألغيت الابجدية العربية وحل محلها الكتابة اللاتينية ، اقتناعا بأن اللغة الشائعة الاستعمال قد تجد على هذا الاساس تعبيرا أكثر حرية ودقة ، وصرف هذا الاصلاح الدارسين الأتراك عن الموارد العربية والفـارسية ، ووسع الى حـد الطوفان دائرة ترجمة الروائع الغربية من كل الألوان ــ من الفرنسية ، الانجليزية ، الروسية ، الألمانية ، الايطـالية ، اللاتينية ، اليـونانية ــ وبذلك باتت التقاليد الأدبية الكبرى فى الغرب جزءا من التراث التركى ، وتحت تأثير هذا الحافز هذب الكتاب الأتراك اللغة الوطنية حتى تتسع لأغراض الشعر وجربوا مختلف أشكال النظم ، وطور الروائيون من أمثال خالد أديب أديفار وريزات نورى جونتكين (١٨٩٢ ــ ١٩٥٦) الرواية على أسس اجتماعية ونفسية ، وبرع كتاب كثيرون مثل رفيق حالت قاراى (٨٨٨ ــ) فى استخدام القصة القصيرة لتحمل التنوع الوفير فى تركيا وفى الشعب التركى ٠ (٣)

وحتى أواسط القرن العشرين كان التفاعل الادبى والفنى فى بلاد الشرق أقل وضوحا منه فى بلاد الغرب ، على أنه كان ثمة بعض تفاعل ثقافى بين الصين واليابان ، وكان للتصوير في هذين البلدين أثر معين على أساليب التصـوير الحديث فى الهند ، ولم تظهر الا بعـد الاستقلال بوادر التبادل بين الأقطار الاسيوية ومؤتمرات الكتاب الاسيويين وعـلى الأخص تحت « الرعاية التقدمية »،كما حدث فى دلهى ١٩٥٦ ، وفى طشقند ١٩٥٨ وبذلت جهود لايجاد التلاحم والاتصال بين دوائر الادب والفن الحديثة فى كل من الهند والصين ٠ وترجمت مؤلفات كتاب الهند القدامى والمحدثين الى اللغة الصينية ، وأصبحت الترجمة الانجليزية لروائع الصين فى متناول الهنود ، ونشرت بعض الكتابات الصينية المعاصرة بالانجليزية فأصبحت ميسورة أمام القراء الهنود ، وكان من بين ألوان التبادل تزاور فرق الرقص بين البلاد الاسيوية وتوزيع الأفلام بينها ٠ (٤)

٢ ــ ادخال الأشكال الادبية الجديدة :

كانت أول مظاهر التعبير الغربى التى امتصت هى الأشكال الادبية ــ أعنى الرواية ، القصة القصيرة ، المسرحية على طريقة ابسن Ibsen الشعر الغنائى ، وبعض أشكال النظم مثل المقطوعة ذات الاربعة عشر بيتـا Sonnet ، وجاء المحتوى متأخرا بعض الوقت ، بعد أن أصبحت الأشكال أمرا طبيعيا ، وحيثما تطلبت الاشكال التقليدية التزاما دقيقـا

لقواعد التعبير المحكمة المعقدة ، فان الأشكال الغربية خلصت الكاتب من فنـون البلاغة التقليدية ، وأجازت التعبير المبـاشر ، ومهـدت السبيل لأنماط جديدة من الكتابة ٠

وكانت الأشكال التقليدية فى الادب والمسرحية والرقص الشرقى شعرية فى الدرجة الاولى ، واعتمد الهيكل الاساسى للأدب على اللغـات الادبية القديمة ، وهى متميزة عن لغة التخاطب ، وكانت موضوعاتهـا تقليدية ، تحكى قصص الآلهـة أو الأبطال ، تنشد المديح أو تضرع الى الله أو الى المعبودات ، أو تعبر عن الحب بالطريقة التقليدية الثابتة ،وشكلت المسرحيات وفقا لروايات نو أو كابوكى فى اليابان ، أو الاوبرا الكلاسيكية فى الصين ، أو التمثيلية الراقصة الدينية فى الهند أو فى بالى ٠

والى جانب هذه الاشكال المسيطرة للتعبير ، كان لمعظم البلاد ، على أية حال ، أدب علمانى ، ربما كان يستخدم لغة أو أشكالا أقل تنميقـا وتنسيقا وفقا للقواعد الثابتة ، فكان للهند تقليد مسرحى غير دينى ، فقد نشأت آداب محلية تستخدمالاشكال التقليدية وتعالج موضوعاتبطولية مألوفة فى شكل ملاحم ــ نشأت فى عدد من لغات الهند الرئيسية ، ولم تنتشر فى هذه الآداب انتشارا تاما قط ، تلك القواعد الشكلية الجامدة المعروفة فى اللغة السنسكريتية الكلاسيكية ، وكانت الروائعالعظيمة قـد أغفلت طويلا من قبل كثيرا من قواعد الشعر السنسكريتى ، واتخذ الادب اليابانى غير الكلاسيكى شكل الحكايات المنثورة شبه الشعبية ، المكتوبة فى لغة أقل التزاما بالقواعد الشكلية ، يقرؤها أصلا النساء وطبقة التجار أكثر مما يقرؤها النبلاء ورجال الحرب والادباء والعلماء أو المتعلمون ، واقتضت عودة ميجى (الامبراطور متسو هيتو) ، على أية حال استخدام اللغة الرسمية ، كما دعمت التقليد الادبى الأقدم ــ وكانت الرواية النثرية قد ابتدعت فى الصين ، كلون من الالوان قبل ذلك بعدة قرون ، ولذلك كانت الرواية الغربية شكلا أقل غرابة وبعدا هنا منه فى أى مكان آخر ، وكانت الآداب الفارسية والعربية منصرفة بدرجة كبيرة للشعر الدينى والغربى ولبعض الحكايات النثرية ، ولكنها لم تتضمن مختلف أشـكال المسرحية التى كانت تؤلف جزءا رئيسيا من الآداب فى سائر البـلاد الأسيوية ، ولم يكن لتركيا تقليد أدبى قوى ، لأن التأثيرات الفارسية كانت طاغية حتى القرن الثامن عشر ٠ وفى أواسط القرن التاسع عشر واجهت الجهود التى بذلت لاتباع الاشكال الأدبية الفرنسية نزعات ترمى الى ابتداع أسلوب تركى متميز ٠

وكان ثمة شكل من التعبير الشعبى حى قائم فى معظم البلاد ، مثل

مسرح العرائس فى أندونيسيا أو تركيا ، أو الرقص القروى والفن الشعبى الواسع النطاق فى الهند ، ولكن لم يكن هناك ارتباط بينه وبين الادب والفنون الاخرى التى هى أكثر استمساكا بالقواعد وأقرب الى الناحية الرسمية الشكلية •

وكانت الأشكال الأدبية الغربية التى سهل وعم اقتباسها على أوسع نطاق هى مختلف أنماط النثر ، ذلك أن تباين الاسلوب فى النثر كان أقل منه فى الشعر ، أو أن أشكال النثر الغربية كانت جديدة متميزة • وكانت هذه الاشكال مطايا طيعة للتعبير الواقعى والتحليل الاجتماعى ، وعلى هذا الاساس كانت ملائمة للتعبير عن عملية التغيير الاجتماعى •

وكانت القصة القصيرة والرواية هما أكثر ما حظى بالقبول والرضا بصفة عامة ، وفى القصة القصيرة ساد أكثر ما ساد أثر موباسان وتشيكوف وأسست وازدهرت مجلات القصص فى الصين واليابان ، والهند ،والبلاد العربية ، أما الروايات فقد انتهجت أساليب عدة ، وظهرت بأعداد وفيرة فى اليابان ، وأصبحت وسيلة مألوفة محببة للتعبير فى الصين بعد حركة « الاتجاه الجديد » (نحو الشيوعية New Tiide ١٩١٧ ، وقد تجددت حيويتها وقوتها بعد اقرار النظام الشيوعى ، وابتدع كتاب الهند أساليب متميزة فى كتابة الرواية فى مختلف اللغات الهندية ، وبعد الحرب العالمية الأولى شرع الكتاب العرب المقيمون أساسا فى مصر ، ولو أنهم على الأغلب من بلاد عربية أخرى مثل سوريا أو لبنان فى الاصل ـ شرعوا يضيفون روايات أصيلة مبتكرة الى المؤلفات الغربية المترجمة التى كانوا يقدمونها الى قراء العربية طيلة جيل ، وتعددت وتنوعت الروايات والقصص القصيرة التركية التى كانت تأخذ مادتها أصلا من حياة الشعب وفى ١٩٥٥ ظهر ثبت بالكاتبات التركيات أحصى فيه مالا يقل عن ثمان وسبعين سيدة تركية ممن نشرن روايات منذ ١٩٢٣ ، وعلى الرغم من أن أعداد الروايات المبتكرة التى ظهرت فى اللغات الاندونيسية والسيامية والفارسية وغيرها من اللغات غير الغربية ، تفاوتت ، وأن نوعيتها لم تكن جيدة ، فقد حظيت الرواية فى الواقع بالقبول فى كل مكان بوصفها شكلا أدبيا حديثا •

وفى جميع هذه البقاع جرب الكتاب كذلك المسرحية الحديثة ، وبخاصة على أساس رواية المشكلة الاجتماعية التى ابتدعها ابسن Ibsen وكانت الرواية ذات الفصل الواحد المستخدمة كوسيلة للتعليق أو النقد الاجتماعى مألوفة كذلك ، واتخذت المسرحية الحديثة فى الصين واليابان

والهند مكانها جنبا الى جنب مع الأشكال المسرحية التقليدية المختلفة عنها تمام الاختلاف ، والتى ظلت تمثل فى هيئتها الكلاسيكية ، وتحتفظ بشعبيتها الكبيرة ، وأخرجت التمثيليات الغربية المترجمة أو التمثيليات التى كتبها مؤلفون محليون على الطريقة الغربية ، تحت رعاية متفرقة ، وفى لهجة ومقصد مختلفين كل الاختلاف ، وبذلت محاولات قليلة لاعادة جمع العناصر التقليدية فى شىء أقرب الى الشكل المسرحى الغربى أو لاستخدام الأشكال القديمة فى عرض المضمون الجديد ، على الأخص فى الهند ، مع بعض التكييف للمسرحية الراقصة وادخال بعض التعليق السياسى على الروايات الدينية التقليدية ، وجذبت الكتابة للصور المتحركة وهى شكل حديث تماما ، نفرا من الكتاب البارزين فى البلاد التى نمت فيها الصناعة السينمائية الواسعة ، وعلى الأخص فى اليابان والهند والصين الشيوعية ٠

وفى البلاد التى افتقرت الى التمثيليات التى تقوم عليها التقاليد ، كما كان الحال فى الصين أو اليابان أو الهند ـ لم تكن الروايات ذات الأسلوب الغربى تكتب أو تخرج بمثل هذا الشكل العام ، وفى البلاد الناطقة بالعربية لم تنم المسرحية حديثا الا فى مصر فقط ، حيث اتخذت فى الربع الثانى من هذا القرن شكل المسرحية الشعرية والملهاة الشعبية وقليل من الاعمال النثرية الجادة ، وفى أندونيسيا حيث بقى مسرح العرائس والرقص أكبر مصدرين للترفيه الشعبى ، بذلت محاولات قليلة لتأليف الروايات التمثيلية على الطريقة الغربية ، ولكن نقلت أفكار جديدة عن طريق الوسائل القديمة ٠ أما فى ايران فان التمثيليات الشعبية شبه الدينية ، تقليدية كانت أو تلقائية ، فقد استمر تمثيلها فى شهر المحرم ، ولكن الكتابة المسرحية الشكلية الجامدة كانت تستخدم أساسا لتأليف النشرات السياسية ، على شكل ملهاة هجاء ونقد ، تقرأ ولا تمثل ، وعلى الرغم من أن بعض الروائيين والشعراء الاتراك كذلك ألفوا روايات ، فان الشكل المسرحى لم يصب الا قدرا يسيرا من الشعبية فى تركيا طيلة هذه السنوات ٠

وكان نمو الصحافة عاملا كبيرا فى تغيير الاسلوب الادبى ، لأنها كانت فى كثير من البلاد المنطلق الأساسى للنثر المحدث ، وقد تطلبت تعبيرا مرنا بدلا من الكتابة القديمة الجامدة المتزمتة المقيدة بنوع الألفاظ المسموح بها ، وبالتقاليد التى تحيط باستخدامها ٠ وكانت الصحف الادبية قد ظهرت بالفعل ، وبدأت تكتسب أهمية فى الهند فى القرن التاسع عشر ، وفى القرن العشرين تكاثرت باللغات المحلية فى طول البلاد وعرضها ، وفى

البلاد الناطقة بالعربية كانت الصحافة من أهم وسائل الحركة الأدبية الحديثة ، كما كانت المقالة المنثورة الشكل الأساسى للتعبير الأدبى الحديث وتركزت حركة الثقافة والتعبير الحديثين الناشئين فى أندونيسيا ، فى الثلاثينات ، فى مجلة « الكاتب الجديد » (١٩٣٣ وما بعدها) ، التى نشرت مقالات تعالج موضوعات مثل أهمية الادب التقليدى للجيل الجديد ، الصراع بين الموسيقى التقليدية والموسيقى الشعبية الحديثة المتأثرة بالغرب ، أهداف التعليم ، ألفن للفن ضد الفن لغرض اجتماعى ، والسؤال الذى يتردد كثيرا عن العداء بين الشرق والغرب ، ونذرت المقالة نفسها بصفة خاصة للتعليق أو النقد الاجتماعى وتحليل المشاكل التى اهتم بها الكتاب فى هذه المجتمعات التى ينتابها التغيير السريع ٠

ولو أن الشعر فى كل البلاد الشرقية كان هو الشكل التقليدى لمعظم التعبير الأدبى ، كما كانت الأشكال الشعرية راسخة وطيدة متميزة جدا ، فقد كان للتأثير الغربى مفعوله المادى على الشعر كذلك ٠ وكما أن الشعراء الغربيين نبذوا الأشكال السائدة المقررة ، ليدخلوا فى تجارب مع اللغة والايقاع والجرس ، فان شعراء الشرق أيضا خلصوا أنفسهم من أشكال النظم التى هى أكثر جمودا ، والتى اقتضتها قواعدهم ومقاييسهم الأدبية ، وتوسعوا ، بالاضافة الى ذلك ،فى الشعر ، الى ماوراء الموضوعات المقررة ٠ وكان التجريب عند بعضهم ، وبخاصة فى الصين بعد ١٩١٧ يعنى التحلل التام من الماضى ، ولجأ آخرون ، وبخاصة شعراء اللغات الهندية والعربية والفارسية ، الى تعديل الأشكال التقليدية عن طريق التجريب أكثر منهم الى نبذها ٠

وانك لتجد فى كل مكان أن أثر الغرب ، بالاضافة الى انتشار التعليم وازدياد محو الأمية ، كل أولئك أثار مشكلة أى اللغات يجدر استخدامها ، وكان الاتجاه الى الكتابة الواقعية فى المشاهد المعاصرة معناه الاتجاه ان لم تكن الحاجة الى استخدام لغة التخاطب (العامية) ، ونعمت الهند بوجود لغات محلية كانت قد استخدمت بالفعل كوسائط أدبية ، وكيفت تكييفا تاما للمادة الواقعية للموضوعات ، ولما بدأ الكتاب اليابانيون فى أواخر القرن التاسع عشر فى اتباع الأساليب الغربية استخدموا لغة تخاطب أقل جمودا أو أقل قواعد شكلية ، لا اللغة الأدبية السائدة ٠ (مثل « السحاب المتنقل » The Drifting Cloud) ٠

وعلى النقيض من ذلك فى الصين ، لم يتم ، الا بعد الثورة الأدبية ١٩١٧ قبول لغة تلائم أسلوب الواقعية الغربى ، أى لغة التخاطب المحلية Pai hwa ، باعتبارهما وسيلة أدبية ٠ أما الروايات والتمثيليات

التى كانت تستخدم اللغة المحلية فى عصور سابقة ، فلم تكن تعتبر من الأدب فى شىء ، وقويت حركة استخدام لغة التخاطب المحلية بما اتخذه الحكم الشـيوعى من اجراءات لتيسير استخدام لغة شـعبية صينية ، وابتداع طريقة مبسطة للكتابة . أما الكتاب العرب ، من جانبهم ، فقد وجدوا العوائق جمة تقف دون محاولتهم كتـابة الروايات أو القصص الواقعية لاختلاف اللغة الفصحى عن لغة التخاطب (العامية) . لقد ثبت حتى أواسط القرن العشرين أن كل الحركات التى قامت لاستخدام لغة التخاطب (العامية) فى الأغراض الأدبية كانت عقيمة ، وفى العالم العربى بأسره ظلت اللغة الأدبية (الفصحى) تسـتخدم فى الصحافة والاذاعة والمدارس والمساجد وفى سائر ألوان التعبير الأدبى .

ومهما كان من أمر الصـعاب والعقبات ، فان العوامل التى حدت بكتاب الغرب الى اجراء التجارب على اللغة وبناء الجملة لتنقل المعنى ، دفعت هى نفسها ، على أية حال كتاب الشرق نحو استخدام اللغة بقدر أكبر من الحرية ، وبذل الجهـد للتقريب بين لغة الكتابة ولغة الحديث العادى اليومى .

وكان كثير من الكتاب الذين تأثروا بالغرب ذوى قدم راسخة ، وعلى علم واسع بآدابهم القديمة ، وظلوا يستخدمون أشكالها فى الوقت الذى ينهجون فيه نهج الأساليب الغربية . وبدأ شاعر الملايالام (*) الهنـدى فللاتول Vallathol (١٨٧٩ ـ ١٩٥٨) على سبيل المثال عمله فى مستهل القرن العشرين ، ككاتب على الطريقة الكلاسيكية ، وتحت ضغط التأثير الغربى اتخذ منهجا واقعيا ، ثم أصبح كاتبا « تقدميا » ، ومع ذلك ، فانه فى نفس الوقت ترجم احدى روائع السنسكريتيه The Rigveda بأسلوب لغة الملايالام التقليدى ، وكان هو شيه Hu Shih ، أحـد زعماء الثورة الأدبية فى الصين ١٩١٧ ، عالما متبحرا فى الآداب الصينية القديمة ، بل ان الزعيم الشيوعى الصينى ، ماوتسى تونج نفسه لم ير لزاما على كل صينى أن يقتصر علمه على أشكال « الواقعية الاشتراكية » ، ولكنه ضرب لأتباعه مثلا بنظم القصـائد بالأسلوب الكلاسيكى الصينى ونشرها .

ولما لجأ الكتاب الى تراثهم الوطنى لاقتباس موضـوعات التعبير وأشكاله وجدوا أنفسهم أمام سـبيلين متميزين : التقاليد الأدبية التى حرصت عليها الصفوة المتعـلمة ، والتقاليد الشعبية التى ظلت بشـكل أو بآخر حية عند الشعب ، وغالبا ما كانت الهوة سحيقة بينهما .

(*) Malayalam لغة ساحل مالابار ، جنوب شرقى الهند .

وثمة عوامل مختلفة دفعت الى الاعلاء من شأن الناحية الشعبية ، فقد ركزت الواقعية الجديدة اهتمامها على عامة الشعب وأشكال التعبير لديهم ، واتجه اهتمام الغرب بالثقافات الشعبية بوصفها خزائن الخبرة والأساطير والرموز الانسانية المشتركة ـ اتجه أكثر من ذلك الى رفع شأن الفن الشعبى وانعاشه ، وغالبا ما كانت التقاليد الشعبية ، وهى مغلفة بلغة الشعب لا لغة الأدب أكثر من التقاليد القديمة التئاما مع المزاج أو الطابع الحديث ، ومع ما كان الكتاب المحدثون يحاولون التعبير عنه ، وبرز هذا أكثر ما برز فى الصين الشيوعية حيث جاءت اللوحات المصورة التقليدية الشعبية بأساس أصلح لتنمية الواقعية والمادة المكتوبة والمصورة بقصد التهذيب والدعاية ، من الوسائل التقليدية الأدبية والفنية ، ومن ثم فان الأثر المزدوج للاقتداء بالغرب واحياء الاهتمام بالثقافة المحلية والأهداف العملية ، اتجه الى تضييق الهوة بين التعبير الأدبى والتعبير الشعبى .

٣ ـ تعديل المضمون الأدبى :

وأعقب المضمون الجديد اتخاذ الأشكال الجديدة ، وكانت الكتابة الغربية واقعية عالجت المجتمع المعاصر ، والناس فى حياتهم اليومية العادية ، وعنيت بشخصية كثير من الأفراد من مختلف الأنماط ، وكانت على طرفى نقيض مع مضمون الكتابة الكلاسيكية الشرقية التى عالجت الصور الاسطورية أو التاريخية والعصور الغابرة أو الوهمية بطريقة رمزية أو مجازية أو منمقة ، وعرضت شخصيات بوصفها أنماطا حددتها مراكزها فى المجتمع أو فى سلسلة الآلهة ، ولم تكن على أية حال تختلف اختلافا ملحوظا عن الكتابة العلمانية أو الشعبية .

ولما اختلفت الآداب الغربية اختلافا ملحوظا عن أنماط الآداب السائدة فى الشرق ، فان أثر الآداب الغربية على المضمون وعلى الشكل معا وجه الكتابة فى الشرق وجهة محددة تحديدا واضحا ، ومهما كان من أمر الفوارق الكبيرة بين روايات سكوت جوتة ، ديكنز ، ودستوفسكى ، زولا ، ألدوس هكسلى ، سارتر ، أو همنجواى ، والقصص القصيرة لموباسان شيكوف ، جوزكى ، أوتوماسان ، ومسرحيات ابسن أو برنارد شو ، فان أثرهم جميعا كان متشابها ، ذلك أنها قوت ما كان قائما من نزعات علمانية أدبية ، وحفزت كتاب الصين واليابان ، والهند ، وأندونيسيا ومصر ولبنان ، تركيا ، حفزتهم ليبصروا بما حولهم من عالم اجتماعى ، ويصفوا ويحللوا الناس والنظم فيه (٥) ..

ولما كان كثير من أدب الغرب مرتبطا بالتغيير الاجتماعى ، فانه زود بنماذج ملائمة أولئك الكتاب الذين تميزت مجتمعاتهم حتى بتفاوت أشد فى الغنى والفقر ، وكانت تعانى انقلابات جذرية اجتماعية أعنف ٠

واختلفت جوانب الأدب الغربى التى استهوت النفوس فى كل مكان وفى كل زمان ، تبعا لتغير الظروف ، وكانت العلاقة بالفعل ملحوظة بين التأثيرات المتعاقبة ومراحل الكفاح السياسى فى الهند ، من ذلك أن أعمال سكوت وديماس ــ لا أعمال ديكنز وثاكرى ــ كانت نماذج احتذتها أولى الروايات الهندية المتأثرة بالأسلوب الغربى فى أخريات القرن التاسع عشر ؛ ذلك ان الحافز الاجتماعى فى تلك الفترة كان يستحث بعث التاريخ من جديد ، وكانت القومية الهندية تعمل على اعادة الكشف عن ماضى الهند ، ومن هنا كانت رومانتيكية سكوت التاريخية مثالا محببا يمكن احتذاؤه فى صب هـذا الحافز القومى التاريخى فى قالب أدبى ٠ وقدم الكاتب الروائى البنغالى بانكيم شندار شاتجى المثل للرواية الهندية البطولية ٠ وكذلك استخدمت المسرحية الهندية الحديثة ، فى تلك الفترة كما دبجها الكاتب الروائى البنغالى د٠ل٠ روى (١٨٦٤ ــ ١٩١٣) ــ نقول : استخدمت الشخصيات التاريخية الهندية ٠

وفى مرحلة ثانية من فترة النقد الذاتى وجد كتاب الهند نماذج فى الروايات والمسرحيات الغربية التى تتناول النقد الاجتماعى ، وعلى هذا النهج كشفت روايات طاغور باللغة البنغالية عن مواطن الضعف فى المجتمع الهندى ، وعرض س٠ش٠ شاترجى (١٨٧٦ ــ ١٩٣٨) المساوىء الاجتماعية فى الحياة الهندية ، فى فطنة وقسوة ، وعالج برم شاند Prem Chand (١٨٨١ ــ ١٩٣٦) الذى كتب بالأردية والهندية ــ الحياة القروية ومشاكل الريف الهندى ، وظهرت نزعات مماثلة بين من كتبوا بلغات هندية أخرى ، وكان الهنود فى هذه الحالة النفسية يعجبون أيما اعجاب بكتاب من أمثال دوستوفسكى ، واستخدم زعماء الكتاب المسرحية الاجتماعية على طريقة ابسن وبرناردشو ، بلغة المهراتا (ماماواررركار Mama Warerkar وبلغة كامادا (ت ٠ ك كيلاسام T.K. Kailasam ور ٠ ف٠ جاجردار R.V. Jagirdar ولغة مالاياسالام (س٠ف رامان بيلاى C.V. Raman Pillai) وبلغة تاميل (سامباندا مود اليار P. Sambandka Mudaliar) ، وغيرها من اللغات وذلك ليفحصوا ويعرضوا بلا هوادة الجوانب المختلفة للحياة السياسية ، والديانة الرسمية وغيرها من المساوىء الاجتماعية ٠

وعند ذاك ، مع التغييرات الاجتماعية السريعة التى سبقت الاستقلال

وأعقبته ، ومع تأثير الكتاب الشيوعيين الذى عزز الواقعية فى الأدب الغربى غير الشيوعى ، تخير كثير من كتاب الهند منطلقا « تقدميا » فكتبوا تعليقات اجتماعية ونقدا اجتماعيا بالشكل الذى اعتبروه « اشتراكية واقعية » واستخدمت المسرحية والقصة القصيرة والرواية ذات الفصل الواحد وسائط للدعاية الجماهيرية ، لترسم انهيار المجتمع الاقطاعى ، ونهاية استغلال العمال وبؤس الفلاحين المحرومين من ملكية الأرض ، والصراع بين القديم والجديد ٠

ولكن على الرغم من أن زعماء الكتاب وقعوا تحت هذه التأثيرات المتتالية ، فانها لم تخلق قط نزعة موحدة ؛ لأن الكتاب الهنود استقوا من معين متعدد الموارد ، من قديم وحديث ، ومن محلى وأجنبى ، وأخرجوا مجموعة من الأساليب التى عكست تعقيد الحياة الهندية ٠

أما الصين، من جهة أخرى، حيث جاء الضغط الأساسى لأثر الآدب الغربى بعد قيام الثورة الأدبية ١٩١٧ ، فانها لم تمر بفترة الرومانتيكية التاريخية المتأثرة بأسلوب الغرب بل اقتحمت مباشرة النقد الذاتى ، فان رواية لوهسون Lu Hsun تحت عنوان (مذكرات مجنون Diary of a Madman ، التى نشرت ١٩١٨ فى مجلة الشباب الجديد ، قدمت لجمهور القراء الصينيين نثرا باللغة المحلية ، هجاء لاذعا وهجوما عنيفا على الحياة الاجتماعية فى الصين ، ونددت روايته « قصة آه Ah Q الحقيقة » بالسلبية والجمود والكآبة فى شخصية الفرد الصينى العادى ، نتيجة قرون طويلة من الاقطاع والتجلد للشقاء والبؤس الذى أتى به خداع النفس الناجم عن التمسك « بانقاذ الوجه » ٠ والواقع أن كل الكتاب بعد الثورة الأدبية كتبوا فى أسلوب لاذع عن البؤس والظلم والفوضى والخلل فى المجتمع الصينى ، وانك لتجديه شاوتشن Yeh Shao-chun (١٨٩٣) ، وهو من أتباع دوستوفسكى ـ قد اختار شخصياته من المظلومين الذين يوطأون بالأقدام ، وأن ماوتون Mao Tun (١٨٩٦) فى روايته « منتصف الليل Midnight » ، وروايته ذات الفصول الثلاثة المستقلة ، « زوال الوهم » Disilusion الهياج Agitation المسعى Pursuit (وقد كتبت فى ١٩٢٧/١٩٢٨ ، ثم ظهرت مؤخرا تحت اسم الخسوف Eclipse) قد رسمت العمليات العقلية لمختلف طبقات الشعب فى مواجهة الخلل القومى ، والانهيار الاقتصادى ، ومساوىء ملكية الأرض ، والعدوان الأجنبى وعالج الكاتبان المسرحيان تساويو Tsao Yu (١٩٠٥) وتيان هان Tien Han (١٨٩٩) انهيار نظام الأسرة وآثار النظام الاجتماعى شبه الاقطاعى ،

والرأسمالية الناشئة ، ومثلا الكوارث التى نزلت بجمهور الشعب نتيجة الحرب الأهلية .

وكان الأدب الغربى أقل أثرا مباشرا فى الصين عنه فى الهند أو اليابان ، وأقل اجتذابا لكتاب الصين ، ومع ذلك فان دفاع هوشى Hu Chih عن أسلوب ابسن كان واضحا فى المسرحية الاجتماعية ، كما أن دوستوفسكى زود بالالهام والشكل الروايات التى عالجت موضوع الفقراء والمظلومين ، ووجد لوهسون Lu Hsun مصدر الالهام فى أعمال جوجول وتشيكوف ، وكان معظم زعماء الكتاب ذوى انتاج خصب فى الترجمة ، وترجم الشاعر الرائد الحديث كيو مو ـ جو Kuo Mo-jo (١٨٩٢) لمختلف المؤلفين : جوته ، وتولستوى ، تورجنيف ، أوبتون ، ج.م سنج ، شللى ، جولزورثى ، كما ترجم رباعيات عمر الخيام ، وما ان حطم تأثير الغرب القالب الأدبى التقليدى فى الصين ، حتى كان تحول الكتاب الى النماذج الغربية أقل منه الى النماذج الصينية، والى تجاربهم الخاصة .

ان النهضة الأدبية وطدت مكانة الرواية الصينية القديمة بوصفها عملا يستحق التقدير ، مثل درة القرن الرابع عشر « كل الناس اخوة » All Men are Brothers وبذلك قدمت نموذجا واقعيا محليا يمكن أن يحذو الكتاب المحدثون حذوه .

ان ارتباط الصين الوثيق بالحركات الثورية والصراع السياسى المتصل ، والحرب الأهلية والتدخل الأجنبى الذى مزق أوصال المجتمع الصينى ـ كل أولئك أدى بالكتاب الى تشكيل سلسلة من منظمات أدبية عكست مواقفهم على التتابع ، ووقف نفر قليل منهم بعيدا عن التيارات السياسية ، مثل الكاتب الرومانتيكى فى الأساس يوتا ـ فو Yu Ta-Fu الذى عالج ارتباك الأفراد الشخصى ، الذين دهمهم نظام الزواج وحياة الأسرة المتغيرين ومثل باتشين Pa Chin (١٩٠٥) الذى صور انحلال الأسرة التى أقامها كنفو شيوس ، ومثل هوشى Hu Shih الذى ظل يلح على حرية التجريب الأدبى ، ولكن معظم الكتاب اتجهوا الى اليسار بشكل متزايد ، وأصبحوا دعاة لقضية الشيوعية .

وبتولى الشيوعيين زمام الحكم فى ١٩٤٩ شغل الكتاب الذين كانوا من قبل جزءا من الثورة الأدبية الأصلية مناصب قيادية فى الحكومة الجديدة ، فأصبح الكاتب الروائى ماوتون وزيرا للثقافة ، والشاعر كيومو ـ جو نائبا لرئيس الوزراء فى جمهورية الصين الشعبية ، وتغيرت

نغمة الكتابة تغيرا جذريا ، ولو أن الواقعية والسخرية والشخصيات المحلية والموضوعات الاجتماعية بقيت كما هى . أما الانشغال بالشقاء والعناء واليأس والفوضى والانحلال ، فقد حل محله التوكيدات الواثقة بالتقدم الاجتماعى ، وانتقل كاتب مثل لاوشى Lao Shé (١٩٩٨ ؟) ، من واقعية الفقر المدقع واليأس المروع فى « القمر الأقرن Horned Moon (كتبها فى الثلاثينات) ، و « صبى الركشا Rickshaw Boy» (١٩٤٩) الى مسرحياته الدعائية فى أثناء الحرب اليابانية ، حين رأس رابطة الكتاب الوطنيين المناهضة للعدوان ، وبعد استقرار دعائم الحكم الشيوعى كتب مسرحية بروليتارية «امتصاص شوارب الأفعوان The Dragon Whisken Drain (١٩٥١) عن بناء شبكة المجارى الجديدة فى بكين ، لتجميل العاصمة وتحسين ظروف حياة العمال .

ووصف كفاح الفلاحين ضد ملاك الأراضى ، وتحولهم الى تعلم العمل الجمعى لزيادة الانتاج فى الثورة الزراعية ، ووصف فى مسرحيات مثل تلك وضعها تنج لنج Ting Ling (١٩٠٧) شروق الشمس على نهر سانكان The Sun Shines over the Sankan River (١٩٤٨) وشولى بو Show Li-po « الزوبعة Hurricane (١٩٤٨ / ١٩٤٩) ، وقد فازت كلتاهما بجائزة ستالين ١٩٥١ . وأبرز تشاو شولى Chao Shu-li وهو كاتب جعلت منه معرفته بالفلاحين ، وقدرته على الكتابة بلغتهم فى واقعية ودعابة وحماس كاتبا شعبيا ذائع الصيت ، أبرز هذا الكاتب فى قصائده بعنوان « لى يو ـ تساى Li Yu-tsai » (١٩٤٦) الارادة الجديدة لدى الفلاحين فى تعاملهم مع ملاك الأرض ومع بعضهم البعض وظهر الموضوع الرئيسى أو الفكرة الرئيسية فى كثير من القصص القصيرة ، وفى الأشكال الجديدة للأوبرا التقليدية ، وفى التكييفات الجديدة للأغانى الشعبية ، وزادت المحاولات المبذولة يوما بعد يوم لحمل الكتاب على العيش وسط الجماهير ، وتشجيع العمال والفلاحين ليصبحوا كتابا .

وعلى النقيض من ذلك قرأ الكتاب اليابانيون فى شغف وتعطش كل ما وصل اليهم من أدب الغرب ، واتبعوا أساليب مختلفة ، وتأثروا منذ ١٨٨٠ بمؤلفين انجليز وألمان ، وفرنسيين وروس ، ومن بينهم تسوبوتشى شويو Tsubouchi Shoyo (١٨٥٩ ـ ١٩٣٥) وهو من مروجى الأفكار الغربية فى الأدب ، كما أنه أصلح المسرحية اليابانية ، وقد ترجم كل أعمال شكسبير ، أما مورى أوجاى Mori Ogai (١٨٦٢ ـ ١٩٢٢) مترجم فاوست ، فقد أدخل أدب القارة الأوربية ، وأصبح ناستوم

ساسيكى Nastume Saseki ١٩٦٧ ــ ١٩١٦ أحد دارسى اللغة الانجليزية ، روائيا هجاء ناقدا ، وكان شيمازاكى توسون Shimazaki Toson (١٨٧٢ ــ ١٩٤٦) فى البداية متأثرا بالرومانتيكية فى شعره ، ولكنه بعد ذلك ، تحت تأثير المدرسة الطبيعية أصبح روائيا واقعيا يتناول المشكلات الاجتماعية .

وترجمت مؤلفات كتاب القرن العشرين الغربيين حال ظهورها ، وبعد ١٩٢٠ مال بعض الكتاب اليابانيين نحو الماركسية فى الفلسفة وفى كتابة الروايات البروليتارية ، ووجد كثيرون فى شك الكتاب الغربيين وقلقهم أساسا لشكهم هم أنفسهم فى جهودهم لاستيعاب الأساليب الغربية ، مثل تانزاكى جو نتشيرو Tanizaki Junichiro (١٨٨٦) فى روايته « حب الأحمق » A Fool's Love (١٩٢٥) ، وناجاى كافو Nagai Kafu ، (١٨٧٩ ــ ١٩٥٩) فى « قصة أمريكا » (١٩٠٨) « وقصة فرنسا » (١٩٠٩) ، ولما بلغ صراعهم الباطنى حد الأزمة أصبحت أزمة الثقافة الأوربية ذات معنى ، وبدا فى أواسط القرن أن الوجوديين يعبرون عن حالتهم النفسية ، وأصبحت كتابات سارتر مألوفة محببة .

ولم يتبع الأدب اليابانى الشامل فى القرن العشرين أى خط ما ، وتميز فى معظم الأحوال ببعض أشكال الواقعية ، وكان فى الغالب تفصيلا بالغ الدقة للحياة اليومية ، ولم يحاول بصفة عامة أن يسبر أغوار العواطف والمشاعر ، وقد يعبر ، أولا يعبر ، عن اتجاه اجتماعى ، ولكنه فى العادة احتفظ بالصور الوصفية التقليدية التى ظلت حية فى اليابان ، وعكست الكتابة اليابانية تيارات الغرب وتقلبات الحياة اليابانية معا ، وقد تعتبر بمعنى من المعانى امتدادا لأدب أوربا ، ولكنها ، بمعنى آخر كانت تعبيرا قوميا منبثقا ، ظل فى طور التشكل حتى أواسط القرن .

واتخذ النقد الاجتماعى عدة أشكال متنوعة ، تبعا لمختلف الفترات ، وللأجواء المتباينة ، وللأيدى التى تناولته من ذوى المشارب أو المعتقدات السياسية المختلفة ، وكان يستخدم فى عرض بؤس الفلاح فى القرية أو صاحب الحانوت فى المدينة ، وفى التشهير بذوى اليسار ووصف الصراع الطبقى ، أو ابراز جهود القوميين والثوريين وغيرهم ممن يسعون الى التغيير الاجتماعى . وكانت خبرة الكتاب أنفسهم هى التى تحدد درجة الاقتراب والواقعية اللتين يمكن أن يدخلوا بهما الى حياة الناس الذين يكتبون عنهم ، وشارك بعض الكتاب ، وعلى الأخص فى الصين ــ فى حياة القرية

أو السوق ، وعرفوا الفلاحين وغيرهم من عامة الناس ، على حين كان كتاب آخرون محدودين بحكم مركزهم الطبقى وتعليمهم الغربى ، فاستطاعوا أن يكتبوا لأول وهلة ، وبصفة أساسية عن طبقتهم الاجتماعية ·

واتجهت الكتابة المتأثرة بالغرب ، اجمـــالا ، الى تنـــاول الطبقة الاجتماعية الدنيا العريضة التقدمية ، بادئة فى السنوات الأولى من القرن بمادة الطبقة العليا أساســـا ، وفى الربع الثانى من القرن ، أخـذت ، بشكل متزايد يوما بعد يوم ، تتناول الفلاح ، وصبى الركشا ، أو صائد الجمبرى أو الغائص وراء اللؤلؤ ، وكان الكتاب المتأثرون بالغرب أصلا فى طليعة التغيير الاجتماعى، وانتهجوا فى الغالب فى الكتابة والتفكير، أسلوبا شديد التأثر بفلســفة الشيوعية وبقواعد التعبير فيها ، حتى فى البقاع التى لم يكن النفوذ السياسى الشيوعى فيها مسيطرا أو قويا ·

ومالت مثل هذه الكتابة أيضا الى أن تكون علمانية فى نغمتها ، ان كثيرا من التعبير التقليدى فى الشرق ، ان لم يكن معظمه كان فى أصله دينيا ، واحتفظ شىء من التعبير ــ مثل رقص المعابد فى الهند ــ بوظيفة دينية ، ولكن روح الأدب والفن الحديثين فى أوربا كانت دنيوية بدرجة كبيرة ، وسواء اختيرت الأشكال الغربية أو قلدت ، أو أحييت الأشــكال التقليدية فقد دعمت الجوانب الدنيوية ، وأصبح الطابع المسيطر دنيويا ، والوظيفة الغالبة دنيوية كذلك ·

وأدخل الاتجاه الرومانتيكى فى الكتابة الغربية ، الذى كان يتصل بمجتمع شجع التعبير عن معتقدات الفرد وعما يؤثره ويفضله ، كما كان فيه الزواج الرومانتيكى هو الشكل العام ، نقول : أدخل عددا من القيم الى مجتمعات كان السلوك فيها يقرره ويحدده بشكل قاطع المركز والحالة، كما كان الزواج شــيئا يتعلق بترتيب الأسرة ، وأصـــبحت الموضوعات الرومانتيكية ، وخاصـــة الصراع بين القيم الرومانتيكية والتقليدية فى الزواج وفى حياة الأسرة هى المسيطرة السائدة فى أدب الهند واليابان ، وفى الصين هوجم الزواج القائم على مصلحة الأسرة ، ولقى الزواج على الطريقة الغربية الرومانتيكية تأييدا ·

وحظى بقدر يسير من الرضـــا والقبول أدب الغرب وفنونه التى تناولت العقل الباطن وكان أثرها أقل كثيرا من أثر الكتابة الرومانتيكية أو الواقعية والنقد الاجتماعى ، على الرغم من انه كان لبعض شباب الكتاب

تجارب فى هذا المجـال (العقل الباطن) • ولم يكن ثمـة اهتمام بعلم النفس ، كما كان الحال فى الغرب ، وبدت مادة الروايات النفسية الغربية فى الغالب عتيقة هزيلة ، وكانت الاتجاهات التى تكشـــف عنها هــذه الكتابات تدق عن الفهم أو جارحة ، على أن أسلوب كاتب مثل جيمس جويس ولغته وقفتا حائلا دون فهمه أو الرضا به •

وكانت أقل تأثيرا ، أيضـــا ، تلك الكتابات التى كانت تعبر عن البحث فى معنى الكون ومكان الانسان فيه ، وكان لقلق الغرب وفتوره ، فى مواجهة تورطات العلم الحديث ، والحاجة الى اعادة توكيد عدم وجود مغزى للوجود أو اليأس من ذلك ــ كان لكل أولئك فى عقول الأسيويين ردود فعل غربية • ومن جهة أخرى ــ على أية حال نجد أن التصارع الحاد بين القيم التى تعرض لها الشرقيون المتأثرون بالغرب أثارت البحث عن قيم جديدة أو عن تركيب جديد •

ولم تنبثق كل الانبثـــاق ، على أية حال ، حتى أواســـط القرن العشرين أشكال أدبية متميزة نابعة من المصادر التقليدية والغربية كليهما وكانت حديثة فى روحهـــا • ولكن شيئا من الجمع بين الاحياء والتكيف والتجريب فى كل بلد عكس اليقظة القومية والتفاعل الثقافى ، والحيوية الثقافية فى كل مجال • ولما فاز شـــاعر الهندطاغور بجائزة نوبل فى الأدب ١٩١٣ ، كان هــذا الفوز اعترافا باســـتيعابه أو تمثيله الخلاق للتأثيرات الغربية ، مع عبقرية فى التعبير عن أعماق الروح الهندية فى أشكال يمكن أن يتعشـــقها ويمتصها شـــعب الهند ، بل يمكن كذلك ادراكها ادراكا فعالا مؤثرا فى أنحاء أخرى من العالم •

٤ ــ الفنون البصرية

كان أثر الفنون البصرية على التعبير الفنى فى الشرق محدودا أكثر كثيرا من أثر التعبير الأدبى الغربى ، وحيثما كانت الطبقة المتعلمة تعليما غربيا فى كل مكان ، تألف أدب الغرب ، بشكل أو بآخر ، وحيثما كان التعبير الأدبى الحديث فى بلاد الشرق مرتبطا ارتباطا وثيقا بعملية التغيير الاجتماعى ، فان فنون الغرب لم تكن معروفة الا لقلة محدودة ، كما أنها لم تلعب دورا عاما فى طور التكيف الثقافى الذى كانت تمر به المجتمعات فى الشرق ، وكان لطابع اللغة التقليدية ولمكانة الفنون البصرية أثر قوى فى درجة الاحساس بالتأثيرات الغربية •

وفى القرن التاسع عشر كانت الفنون البصرية التقليدية فى شبه القارة الهندية ذات سمعة سيئة عند العناصر المتعلمة تعليما غربيا ، التى كانت قد أشربت الاتجاهات السلبية للعقلية البريطانية البيوريتانية المتزمتة نحو الأشكال الفنية التى غالبا ما كانت شهوانية ، والتى لم يدركوا كنهها ، وجاء احياء الفنون الهندية فى أخريات القرن ، وكان الى حد كبير نتيجة أبحاث أخد سكان الهند الذين يتكلمون الانجليزية الى جانب لغة التاميل المحلية، اسمه أناندا كوماراس Anada Coomaraswamy وعمل رجل انجليزى اسمه أ ٠ ب هافل E.B. Havell ١٨٦١ - ١٩٣٤) - رأس مدرسة للفنون فى كلكتا وأبرز مواطن الجمال فى فن الهند ، وأبا نندرانات طاغور الذى أصبح فى البنغال مبدع أول أسلوب حديث فى فن التصوير الهندى ، وبعد أن مرن أبا نندرانات على الأساليب الغربية وتأثر بأساليب الفنانين اليابانيين الزائرين ، اشتق أسلوبه من رسوم المنمنمات فى العصر المغولى ، وتماثيل المعابد الهندية والرسوم الحائطية فى كهوف أجانتا Ajanta ، ونقل تلاميذه الأسلوب البنغالى مع الحالة الصوفية الهندية والموضوعات التقليدية الى أجزاء كثيرة من الهند ، حيث وجهوا أو قاموا بالتعليم فى مدارس الفن الرئيسية ، وبقيت على أية حال احدى مدارس الفنون فى بمباى التى يديرها مصورون غربيون - مركزا للتدريب على أساليب الغرب ، متأثرة بها (لوحة ٥٩) ٠

وابتدع نفر من الفنانين فرادى أساليبهم الخاصة بهم ، فنمى م ٠ عبد الرحمن شوجتاى (١٨٩٧ -) الذى انحدر من أسرة فنانين على التقاليد الفارسية ، أسلوبه الرومانتيكى الرقيق الفياض ، من رسم المنياتير المغولى ، وأصبح بعد التقسيم أشبه بمصور الدولة فى الباكستان، واتجه جامينى روى نحو التقليد الشعبى ، واصطنع أسلوبه كلية على أساس الأشكال المنسقة والألوان الزاهية المستوية ، والتقاليد البصرية فى الفن الشعبى أما أمريتا شر جيل Amrita Sher-Gil ١٩١٢ - ١٩٤١ وهى أعظم الفنانين أثرا بعد أبا ندرانات ، فقد خلصت المصورين الهنود من جهدهم فى التمشى مع مدرسة البنغال أو محاكاة الأساليب الغربية ، وذلك عن طريق استغلالها التدريب الغربى المتقن استغلالا حرا مرنا لاثارة أحاسيس الشعب الهندى والمشاهد التى صورتها (اللوحتان ٦٠ و ٦١ أ) ٠

(*) Tamil احدى لغات الدرافيديان Dravians فى جنوب الهند وشمال سيلان ٠

وكانت أهم خاصية تفرد بهـا التصـوير الهندى الذى انبثق فى الأربعينات والخمسينات هى نزعة التصوف فيه ، وفيما خلا استثناءات قليلة ، عمد شباب المصورين الى تجريب طرائق عدة ، ففى مجموعة من الصور ، حتى فى رسوم رجل واحد فى الغالب ، يمكنك أن ترى عنصرا من كل مدرسة فى الشرق والغرب ، تقريبا ، عنصرا متكاملا مع الأسلوب الشخصى للمصور نفسه مستخدما كل ما يمكنه حقيقة من حساسية أو ذكاء ، أو مجرد اقتباس أو أصالة تنبض بالحياة (اللوحتان ٦١ ، ٦٢) ٠

وعلى النقيض من ذلك ، عندما بدأ أثر الغرب يقتحم اليابان ، كان ثمة تقليد فى التصوير قائم على لغة فنية محكمة تستخدم مع قدر كبير من المرونة والتدبير ، وظل هذا التقليد يزدهر على أسس تقليدية ، فلما شغف الفنانون اليابانيون بالتصوير الغربى وجدوا أنهم يواجهون لغة غريبة تماما ، ورسما بالزيت فيه عتامة وظلال ، وأشكالا مستديرة ، وقطعا كبيرة من القماش (الكانفاه) ومنظرا خارجيا ، وكان فى هذه كلها تناقض كامل مع الألوان المائية الشفافة ، ومع ما فى الفن اليابانى من الصور الزخرفية الرشيقة الصغيرة ٠ وتعلم المصورون اليابانيون أن يستخدموا الوسائل الغربية ، وأن يرسموا على الطريقة الغربية ، مع المحاكاة البارعة أحيانا ، ولكن دون أن يجمعوا الى صورهم شيئا من احساس أسلوبهم الخاص أو حسن السبك فيه ، وكان بعض أساتذة الفن الذين زاروا أوربا بعد عودة الامبراطورية (١٨٦٨) قد استحثوا مواطنيهم على التشبث بأساليبهم التقليدية ، واستخدموا فى هذا السبيل نفوذهم أيام تزعمهم ميدان الفنون ، ولكن عددا من الفنانين اليابانيين درسوا فى باريس ، أو فى ظل مدارس الفن الفرنسية ، ورسموا العرايا والطبيعة الصامتة والمناظر الطبيعية على الأسلوب الفرنسى ، وشوهوا الأشكال التى كان من الجائز عدم التمييز بينها وبين أعمال رفاقهم فى الدراسة فى أية قاعة لدراسة الفن فى أوربا ، (اللوحتان ٦٣ أ ، ٦٣ ب) ٠

وكان التعرض للفن الغربى ذا أثر أكثر ابداعا وخلقا ، على أولئك الذين تمسكوا بالوسائل التقليدية والأشكال الأساسية ، وكان من الجائز وحدث فعلا أن تمتص النزعة التجريدية بنجاح فى أعمالهم ـ تصميمات أوراق الزخرفة والنسيج والملصقات ، والستائر ، وأمكن ضم الرسوم التجريدية الى اللغة الفنيــة التقليدية لتزود تآليف الأسلوب التقليدى بالمرونة والتنوع ، فان حرية الخطوط وحرية استخدام الألوان قد تضفى حرارة وجوا أقل جمودا دون القضاء على الصفة الأساسية ، ان كل ألوان

التركيب سواء كانت تآليف سريالية أو تصميمات انشائية ، أو متحركات متوازنة يمكن أن يتقن صنعها أولئك الذين تدربوا عن طريق فن ترتيب الأزهار ، على تطبيق قواعد التنسيق على لصق الأشياء بعضها الى جانب بعض ، وعلى النقيض من المحاكاة الكئيبة في استخدام الزيوت أصبحت التأثيرات الغربية التى أمكن تميثلها واستيعابها فى الأسلوب اليابانى ، جزءا من مصطلحاته واستخدمت في يسر وبراعة وذكاء ٠

ولم يكن المصورون الصينيون ، حتى قيام الثورة الشيوعية متأثرين تأثرا عميقا بأساليب الغرب فى التصوير (٦) ٠ وحذا المصورون الحديثون فى الصين حذو الأساتذة القدامى فى أسلوبهم ـ فى حسن الخط ، وفى المنظور الداخلى ، لا الخارجى ، وفى العزم على أن تنطق الصورة بصـوت باطنى ، واحتسب الفن فى عهد الحكم الشيوعى فى عداد وسائل الدعاية ، وشجع الفنانون على التصوير بأسلوب الواقعية الاشتراكية ، فأبدعت حسب الحاجة صور الزعماء والمشاهد التى تصف العمل الجبار البهيج فى بناء دولة اشتراكية ، وملصقات التمجيد والأعلام ، وتعلم الفنانون أن يستخدموا لهذا الغرض الوســـائل غير المألوفة للزيت ، وفى المراحل الأولى كان هذا العمل منفصلا تماما عن الحالة التقليدية التى عبر بهـــا الفنان عن نفسه ، بل أقرب كثيرا الى اللوحات الشعبية التى لم تدع انتسابا الى الفن ، بل كانت تستخدم لعهد طويل للترفيه عن القرويين أو اعلامهم أحيانا ٠

ومهما يكن من أمر ، فقد كان الاهتمام عظيمـا بالثقافة الصـينية التقليدية ٠ ان دراسة الرسوم البوذية القـديمة فى كهـــوف تون هوانج Tun Huang فى شمال غرب الصين واستنساخها ، جعلا هذه الرسوم عناية الشعب واهتمامه ، وحظى بعض مشـاهير المصورين على الطريقة التقليدية بالتكريم ، وشجع الناس فى طول البلاد وعرضها على جمع المواد الشعبية من أى نوع والاحتفاظ بها ، وعلى تجريب أشكالهم الخاصة فى التعبير ٠ ومن ثم توفرت العناصر لتكامل ممكن بين الأشـــكال التقليدية والجديدة فى التعبير عن روح قومية متجددة (٧) ٠ (اللوحتان ٦٤ أ ، ٦٤ ب) ٠

٥ ـ فن العمارة

اتبعت المبانى العامة والمنشئات التجارية والمصانع ، الى ما بعد الحرب العالمية الثانية الأساليب غير المتميزة السائدة فى الغرب اتباعا

دقيقا ، سواء شيدتها الحكومات الاستعمارية ، أو المصالح التجارية الغربية أو الوكالات المحلية ، حتى لم يكد يصبح من الميسور تمييز الشوارع الرئيسية والمبانى العامة فى طوكيو وشنغهاى ، ونيودلهى والقاهرة عن مثيلاتها فى مدن الغرب ، اللهم الا اذا حاولت حكومة استعمارية أن تطبق طرازا محليا ، كما حدث مثلا حين أراد البريطانيون فى الهند أن يشيدوا محطة سكة الحديد أو مكاتب البريد على طراز مغولى كاذب غير مقبول ، قدر ما كانت الأعمدة الاغريقية ، أو النوافذ القوطية غير مقبولة كعلامات مميزة فى مبانيهم العامة فى وطنهم (انجلترا) ٠

وحالما بدأ الطراز المعمارى العالمى الجديد يشكل من جديد مدن الغرب ، انتشر كذلك وساد فى الشرق ، وكان فى اليابان أكثر تمشيا مع التقاليد المعمارية فى البلاد ، عما كانت عليه الطرز الأوربية من قبل ، ذلك أن الضوء والاتساع والخطوط البسيطة والسطوح النظيفة واتحاد الداخل مع الأجزاء الخارجية التى تحيط به ، كل أولئك كان من قواعد العمارة اليابانية ، أما فى غير اليابان فقد أدخل هذا الطراز الدولى الجديد الى مدن الشرق فى بعض المبانى الطارئة ، وعلى الأغلب فى الفنادق ، ولما ترك التقسيم بين الهند والباكستان لاهور عاصمة البنجاب فى الجانب الباكستانى،دعت حكومة الهند المهندس المعمارى لكوربوزييه Le Corbusier لبناء عاصمة جديدة لشرق البنجاب شانديجار Candigarh ٠ وبدأت ملامح طراز كوربوزييه تظهر فى مبان جديدة فى الهند بأسرها (اللوحة ٢٠ ب) ٠

وفى الخمسينات كان الطراز العالمى قد أصبح رمز العصرية فى الشارع الرئيسى فى بنكوك ، قدر ما كان فى الشارع الرئيسى فى المدن الصغيرة بالولايات المتحدة ، ولم يكن ثمة نفس السبب التكنولوجى لوجوده كما كان الحال فى الغرب ، لأن الصلب والزجاج لم يكن الحصول عليهما ميسورا ، ولم يزود انتاج الجملة بالمواد للبناء والانشاء والزخرفة ، انما كان أساسا لأسباب اجتماعية ، ولدواعى الأناقة ، ولأن خصائصه من حيث الرشاقة والاتساع جعلته ملائما للبلاد المدارية ، فان هذا الطراز العالمى اقتبس فى مدن الشرق ٠ (٨) ٠

٦ ـ الموسيقى والرقص

احتفظت الموسيقى والرقص فى الشرق بشكلهما التقليدى ، حتى بدرجة أكبر من الفنون البصرية ، ولم تتأثرا بالتلاحم مع الغرب ، وحالت

المصطلحات الموسيقية المتميزة الى حد عدم الالتئام ، دون تفاعل معظم الموسيقى الشرقية مع موسيقى الغرب ، على الرغم من أن موسيقى جاوه التى استخدمت فواصل غير مألوفة للغرب كانت مصدر الالهام بتجديدات موسيقية أدخلها دبوسى • وكانت الموسيقى والرقص أجزاء مكملة لنظم تقليدية من مستوى عال ، مرتبطة بالدين ، وبالبلاط أو بالأشكال الفنية التى احتفظ بها وأبقى عليها فى عناية تامة ، وعلى هذا الأساس كانت بمعزل عن أية تيارات تعمل على تعديل غيرها من أشكال التعبير ، واذا كانت قد مست بشىء ، فانما كان ذلك عن طريق الحافز الى احياء التقاليد الثقافية الذى كان استجابة غير مباشرة ، ولكنها قوية لضغط الأساليب الغربية •

وان احياء الرقص فى الهند ليقدم لنا مثلا رائعا لهذه الاستجابة ، كان الرقص فى كل الأزمان فنا راقيـا غاية الرقى فى الهنـد ، مرتبطا ارتباطا وثيقا بالطقوس الدينية ، ولكنه فى القرن التاسع عشر عانى الشىء الكثير من استهجان الطبقات المتعلمة ، متأثرة فى ذلك بالبيوريتانية البريطانية وبغيرة المصلحين الاجتماعيين وتحمسهم ، وافتقارا الى الرعاية والتعضيد انحدر رقص المعبد فى جنوب الهند ، والرقص الرسمى فى شمالها كلاهما الى هوة من الاضمحلال وسوء الاستغلال •

وكان المتزعم لحركة احياء الاهتمام بالرقص الهندى فى العقد الثانى من القرن العشرين هو الشاعر رابندرانات طاغور الذى جاء برقص مانيبور Manipur ولاية فى شرق الهنـد) ، وكان قد رآه مزدهرا فى مديرية آسام فى شمال شرق الهند، جاء به الى مدرسته سانتينيكتان Santiniketan فى البنغـال • وحاكى آخرون ، وقد أسسوا مدارس لتعليم أشـكال أخرى رقص معبد باراتا ناتيام Bharata Natyam فى جنوب الهند ، وقام بتعليمه أساتذة خبراء فى مدرسة مدراس Ruskmini Devi Kalakshetra وفى توافنكور انتعشت وعمت الدراما الراقصة المحكمة كاتاكالى Kalhakali فى المركز الذى أسسه الشاعر فللاتول (Kerala Kalamandolam) •

وبدأ الراقصون فى الظهور على المسرح فى عروض خاصة ، وأمام جمعيات الرقص العديدة التى أسســت لتنظيم حفلات الرقص • وفى الثلاثينات لم يكن الرقص فى الهند قد استعاد مكانته فحسب ، بل ان الراقصين البارزين المشهورين ، مثل يوداى شنكار Yu day Shankar ورامجوبال Ramgopal ، عرضوا جمال الرقص الهندى وتعقيده أمام جماهير النظارة فى أوربا •

وحيثما بقى الرقص جزءا مكملا لحيـاة الجماعة أو البيئة . فانه احتفظ بحيويته فى الوسـط الثقافى الخـاص به ، وحظى بالتقدير من الخارج ، وظل الراقصون القرويون فى بالى والفرق الموسيقية يبتدعون رقصات جديدة وموسيقى جديدة ، ويتخيرون أشكالا تقليدية ، وأسبغت الحكومة على فرق الرقص اليابانية رعايتهـا ، فلم تعرض هـذه الفرق رقصاتها فى المناسبات الهامة داخل البلاد فحسب ، بل كانت توفد الى الخارج اشارة الى المجاملة الرسمية وحسن النية ، وكان هؤلاء الراقصون وغيرهم مصدر الهام لنفر قليل من معلمى الرقص والفنانين فى الغرب . وزارت الفرق العواصم الغربية حيث اشتهر جمالهم وأسلوبهم على نطاق أوسع ، وشجعت الجمهوريات الآسيوية داخل الاتحاد السوفييتى على تنمية أشكال الرقص المحلية عندهم ، وأدى اشـتراك راقصين من هـذه الجمهوريات فى الأعياد الوطنية الى أن تكون أساليبهم مألوفة فى أجزاء أخرى من الاتحاد السوفييتى .

٧ ـ تأثير وسائل الاتصال بالجماهير

تأثر أدب الشرق وفنونه ، مثل نظائرها فى الغرب ، تأثرا عميقا بوسائل الاتصال الجديدة بالجماهير : الراديو ، السينما ، وفى السنين الأخيرة التليفزيون ، فان هذه الوسائل الجديدة جاءت بمنافذ لادخال الأشكال والأفكار الجديدة على نطاق واسـع وبشـكل سريع ، وكذلك للمحافظة على الأشكال التقليدية وانتشارها بين جماهير الناس وفى البلاد التى كانت بها صناعات سـينمائية محلية كبيرة ، وعلى الأخص اليابان والهنـد ، استخدمت وسائل الاتصـال الجديدة لنقل الموضـوعات التقليدية ، والأشكال الفنية التقليدية مثل الموسيقى والرقص اللذين زخرت بهما معظم الأفلام الهندية .

وأصبحت السـينما كذلك مجالا للتعليق الاجتماعى ، يقبل عليهـا جمهور أكبر كثيرا من جمهور الرواية أو التمثيلية ، وقد غدت ، فى حالات نادرة ، وخاصة فى قليل من الأفلام اليابانية والهندية اللامعة ـ شـكلا جديدا قويا من أشكال الفن ، وفى نفس الوقت عرضت على نطاق واسع ، الأفلام الأجنبية ، « من الدرجة الثانية » فى الغالب ، التى كانت تمثل العنف أو الرومانتيكية أكثر مما تمثل القيمة الأدبية والفنية ـ عرضت على السواء فى البلاد التى ازدهرت فيها صناعة محلية للسينما ، والتى لم تنشأ فيها صناعة السينما قط ، وكان تأثيرها مباشرا أكثر ، وأوسع انتشارا من تأثير أدب الغرب وفنونه ، وبتأثيرها على مستويات الذوق ،

حفزت هذه الأفلام الهمم الى تنمية أشكال الفن الشعبى فى هذه البلاد ، ان ما يسمونه « الموسيقى السينمائية » في الهند ، والتى احتقرها أولئك الذين اعتزوا بنقاوة الموسيقى الكلاسيكية الهندية ، وكذلك « الرقص السينمائى » ـ نقول : ان هذا الرقص وتلك الموسيقى قدمتا أمثلة لهذا التعميم القائم على الأشكال التقليدية ، مع الهبوط بها الى لغة شعبية من أجل جماهير النظارة والمستمعين الجدد الذين جاءت بهم السينما الى الوسط الفنى ٠

٨ ـ رد الفعل فى الغرب للتلاحم الثقافى مع الشرق ٠

على الرغم من أن العلاقة بين أشكال التعبير الغربية والشرقية ، كانت بصفة أساسية عبارة عن مجرى يفيض من الغرب على كل بلاد الشرق ، فان هذا الفيض لم يكن من جانب واحد تماما ، ذلك أنه لما تقدمت وسائل المواصلات فى العالم ، وفقدت شعوب الغرب شيئا من النعرة العرقية وروح التعالى ، أظهر الكتاب والفنانون الغربيون اهتماما متزايدا وتقديرا لفنون الشرق ، وأصبح من الميسور على الفور فهم التصوير والنحت والرقص ، دون أن تقف اللغة حجر عثرة ٠

وبمساعدة الفوتوغرافيا الحديثة وضع الفن القديم الذى أخرجته الكشوف الأثرية ، ووضعت فنون المجالات الثقافية الجديدة تحت سمع العالم وبصره ، وأدخلت فى اطار وعيه ، مثل رسوم كهوف آجانتا وغيرها من نماذج الفن الهندى فى العصور الوسطى ، وفن التبت أو فن قمر Khmer فى جنوب شرق آسيا ٠وكان فى الامكان رؤية التعبير الفنى لمصر أو فارس ،كمبوديا ، الصين ، الهند أو أفريقية ، لا فى المتاحف بل كذلك فى مقالات المجلات الشعبية أو فى الكتب المقررة على أطفال المدارس ٠ ولم يكون من المستطاع الا فى القرن العشرين دراسة فن العالم ، قديمه وحديثه ، بوصفه تعبيرا عاما مشتركا عن كدح الانسان وكفاحه ، كما فعل أندريه مالرو فى « أصوات الصمت » Les voix du silence (١٩٥١) ٠

وشقت الترجمة هى الأخرى مجرى يتدفق فى اتجاهين ، فتزايدت مع الأيام ذخائر الكتب من الصينية واليابانية والهندية والعربية الى لغات الغرب ، وفى القرن التاسع عشر كان لفلسفة الشرق ، وخاصة للروائع الهندية القديمة بالفعل أثرها فى الفكر الفلسفى فى الغرب ، وخاصة فى ألمانيا فى أخريات القرن التاسع عشر ، وفى نظرات المفكرين الأمريكيين مثل رالف والد وامرسون ، وهنرى تورد ، وكسبت « رباعيات

عمر الخيام » شعبية واسعة على حين خلق كتاب « ألف ليلة وليلة » فى أذهان الغرب أكبر صورة مألوفة عن الشرق ٠

وفى القرن العشرين تأثر عدد من الكتاب الغربيين بأدب هذه أو تلك من بلاد الشرق ٠ ان ترجمة آرثر والى Arthur Waley المؤثرة لأمهات كتب الصين الكلاسيكية الى الانجليزية جعلت هذه الكنوز الأدبية فى متناول اليد على أوسع نطاق ، وفى الوقت المناسب بدىء كذلك بترجمة المؤلفات الحديثة فى الصين واليابان والهند الى اللغات الأوربية ، ومن ثم وصل التعبير عن الفكر الشرقى الى مدى أخذ يتسع ويتسع بين الناس فى الغرب ، وما ان انتصف القرن حتى كانت أكشاك الصحف التى تبيع الطبعات الرخيصة من الكتب تقدم ترجمات باجا فادجيتا ، أو تعاليم كنفوشيوس ، أو أحاديث بوذا ، أو القرآن الكريم ، وساعد شعر طاغور على تمهيد الطريق فى الغرب لتقبل فكرة استقلال الهند ، وتمكين الغرب من أن يبدأ فيفهم ويرحب بما تؤمن به الهند من أن نموها قد يجىء للعالم برؤية جديدة للكائن البشرى الخلاق المبدع ٠

ومهما يكن من أمر ، فان صور الثقافة الشرقية التى وصلت الى الغرب كانت أحيانا بعيدة عن أن تكون صحيحة موثوقا بها ، لأن ما أراد الغرب أن يفكر فيه باعتباره « حكمة الشرق » لم يكن فى الغالب الا ابرازا لرغبة الغرب فى الهروب مما يقض مضجعه ويقلق باله من علة ، وسعيا وراء وضع أساس أدق وأكمل وأعمق للتفاهم المتبادل ، وضعت منظمة اليونسكو فى الخمسينات برنامج « الشرق والغرب » للتعاون المتبادل ، وجعلته أكثر فأكثر مع الأيام ركنا أساسيا من نشاطها الدولى ٠

ولكن قد يكون هناك من يتساءل عما اذا كان للتعرف على أشكال التعبير غير الغربية شىء أكثر من أثر سطحى باهت على الفكر والتعبير فى الغرب ٠ !

تعليقات على الفصل الثالث عشر

١ ـ يضيف دارس الفنون ف٠م بوليفوى V.M. Polevoy ماياتى: مهما يكن من أمر فان عددا من المصورين يجدون فى البحث عن وسائل لتوسيع امكانات الأسلوب التقليدى ، مستفيدين من خبرة فن الغرب (هو٠ بى ـ هونج Hsu Pie-hung المعروف بالاسم المستعار شوبيون Shu Peon ـ ان الرسم التقليدى بالحبر يجدد شبابه قطعا ، ولكن مجال الحفر هو المجال الذى يبذل فيه الفن التقليدى أقصى الجهد ليقتحم مقلدات العصور الوسطى ، ليكون أقرب الى الحياة . أما الدور الحاسم هنا فقد لعبته أكاديمية لوهسون Lu Hsun للفنون التى أسست فى الثلاثينات فى الأقاليم الحمراء (الشيوعية) فى الصين ، وقام الفنانون فى هذه الأكاديمية بدراسة مستفيضة للحفر السوفيتى ، وابدعوا أعمالا تعكس حياة الناس وكفاحهم .

٢ ـ يرى بوليفوى أن هناك اهتماما خاصا بالرسم باللاكيه Lacquer فى فيتنام، الذى أحيا أساليب العصور الوسطى فى ثوب جديد ، ونجح بعض الاساتذة فى فيتنام الشمالية فى الوصول به الى مستوى الفن الأصيل ، جامعين بين الصلابة الواقعية للصورة، والبهاء الزخرفى المدهش .

٣ ـ يرى ج٠س٠ براجنسكى J.S. Braginsky العضو المراسل لأكاديمية تاجك Tadjik للعلوم أنه من الضرورى الاشارة الى أن ناظم حكمت (١٩٠٢ ـ ١٩٦٣) هو من أعظم كتاب تركيا فى القرن العشرين ، ان عمله الخلاق الذى اقترنت فيه تجديداته البارعة بتضلعه الواسع فى عدد من أحسن التقاليد الكلاسيكية المألوفة فى الادب التركى معروف مشهور فى كثير من البلاد . (انظر «ناظم حكمت» تأليف ر٠ج٠ فش R.G. Fish موسكو ١٩٦٠) .

٤ ـ انظر محتويات كتاب « مؤتمر الكتاب الاسيويين الافريقيين فى طشقند (طشقند ١٩٦٠) » .

٥ ـ يرى بوليفوى أنه هنا وفى الصفحات التالية التى تناولت أثر المؤلفين الاوربيين على كتاب آسيا ، لم يعالج الأثر الضخم الهائل للكاتب تولستوى علاجا منصفا ، وأغفل ، ولكن هذا الاثر كان عميقا جدا بفضل ما تميز به تولستوى من تأثير أخلاقى تعليمى ، وتعمق اجتماعى نفسانى فى الحياة .

٦ ـ وفيما يتصل بهذا يرى بوليفوى استثناء « أشغال الخشب » كما يرى فى الملاحظة رقم ١ بعاليه .

٧ ـ يرى بوليفوى أن يدون الاضافة التالية : كان تطور الفنون بين الشعوب القاطنة فى آسيا السوفييتية مذهلا يلفت النظر بصفة خاصة ، فقد حدثت هنا بعد ثورة

١٩١٧ تغيرات كبيرة فى الحياة الثقافية . وبعد أن تخلص الناس من النير المزدوج . نير الطبقية والظلم القومى ، نذروا أنفسهم فى طاقة وعزم جديدين لتنمية الادب والموسيقى والمسرح والفن الجميل فى أشكالها التقليدية ، وحظى الفن الشعبى بتأييد الدولة والجمهور وكان من الأمور ذات الدلالة الخاصة مولد أشكال جديدة من الفن طبقت فيها امكانات المنهج الواقعى، الذى نما فى الغرب على الأشكال الوطنية فى الفن ، احتراف التصوير والنحت الذى نشأ بين شعوب آسيا الوسطى ، حيث لم يكن شىء من هذا موجودا من قبل ، ونمت الموسيقى والباليه والتمثيلية وغيرها من الأشكال الوطنية. وقد دعا الى هذه التجديدات أفق الحياة الروحية الآخذ فى النمو والاتساع ، والحاجة الى تنمية أشكال الفن القادرة بفضل أسلوبها على أن تعكس الحياة المعاصرة للناس .

٨ ـ يؤكد بوليفوى أن الحاجيات الجديدة للحياة الاجتماعية فى البلاد التى استقلت حديثا فى الشرق ، هى التى دعت الى تنمية فروع وأسس جديدة لفن العمارة ، فان تنمية الصناعة الوطنية ، وتعميم التعليم ، ومهمة رفع مستوى الحياة ـ كل أولئك يعجل باصطناع أشكال جديدة من العمارة والمبانى ، وبالقضاء على التباين الصارخ بين ظروف الحياة فى القطاعات الاوربية والوطنية ، وهو ظاهرة شاخصة فى البلاد الواقعة تحت الاستعمار .

الخاتمة

الفصل الرابع عشر

الشكل المتغير للحياة البشرية

ما ان حل منتصف القرن العشرين حتى كانت التطورات العلمية والثقافية التى حدثت فى الخمسين عاما الماضية قد غيرت بالفعل حياة البشر تغييرا جذريا ، كانت النزعات والاتجاهات البارزة آنذاك تعمل على احداث تغييرات ثورية أبعد مدى ٠

وكان للتقدم الخيالى فى المعرفة العلمية ، والتطبيق المنهجى لمثل هذه المعرفة ، والتغييرات الناجمة فى الظروف والأحوال المادية ، كل أولئك كان له أثره العريض المتزايد على حياة الانسان الاقتصادية والاجتماعية والسياسية ، قدر ما كان له من أثر على تطوره الثقافى والأيديولوجى والأخلاقى ، وفى مدى خمسين عاما ، ازدادت معرفة الانسان بالكون ، فوق ما خبره منه من قبل ، وقبض الانسان على عنان القوة المحركة المولدة من مختلف المصادر ، كما كانت الطاقة الذرية تعمل على تصعيد سيطرة الانسان ، ويسرت القدرة على تحطيم المادة وإعادة جمعها ، خلق مواد جديدة تخدم أغراض الانسان ، وتحول الناس فى سرعة تسبق سرعة الصوت ، وأطلقوا الأقمار الصناعية فى مداراتها حول

الأرض ، وأرسلوا الصواريخ الى ما وراء قوة الجاذبية الأرضية لتلتف حول الشمس ، وكانوا يعدون أنفسهم للقيام برحلات فى الفضاء ٠

وجاء النمو الذى لم يسبق له مثيل فى العلوم الطبية بوسـائل جديدة فعالة للتحكم فى الأمراض والقضاء الفعلى على أوبئة مثل الطاعون والملاريا والجدرى ، والكوليرا ، تلك التى أودت بحياة الكثير من البشر فى بقاع شاسعة ، على حين أنقص الطب الوقائى من وفيات الأطفال ، وزاد فى معدل عمر الانسان ورفع المستوى الصحى العام ، وأصبح فى مقدور الناس فى العالم أن ينعموا بثراء عريض وبمستوى من الحياة الطيبة ، مما لم يكن فى وسع أى مجتمع سـابق أن يتصوره فى الخيال بدرجة أقل كثيرا مما هو عليه الآن فى الواقع ٠

وأصبحت الامكانات الجديدة تراثا للأنام جميعا ، لا القلة الممتازة وحدها ، وتملكت الناس ، كل الناس روح المساواة فى أهليتهم لوسائل الحياة الكريمة اللائقة ، فى نطاق الأمم أو فى نطاق المجتمع العالمى ، فى الدول المتقدمة أو الحديثة النمو فى الصناعة ، فى محيط الامبراطوريات القديمة أو بين الشـعوب المتخلصة من نير الاسـتعمار ، فى المجتمعات الاشتراكية ، أو مجتمعات النشـاط الحر ، سـواء كانت تحت الحكم الشيوعى أو الديمقراطى أو الدكتاتورى ، وأصبحت المساواة بين الأفراد من حيث المركز أو الوضع مبدأ مقبولا فى معظم أنحاء العالم ، حيث ألغيت نظم الملكية والأرستقراطية وغيرها من نظم الرتب والطبقية ، وحطمت الحواجز المفروضة على قدرات المرأة ، واتخذت فى شىء من الفعالية خطوات ترمى الى أعمال فكرة المسـاواة فى نطاق الأنظمة الاجتماعية المختلفة ، وقدم للناس جميعا فى كثير من بقاع العالم مجال يزداد مع الأيام اتساعا للتعليم ، وفرص التنزه ، ورعاية الأطفال ، وغير الأسوياء أو ذوى العاهات وغير ذلك كثير من الخدمات ووسائل الترويح عن النفس ، ورفعت القيود الباقية على حق الانتخاب العام ، والواقع أن كل دولة كانت تسـتخدم قدرتها الضريبية فى تأمين قدر أكبر من المساواة بأن تأخذ ضريبة الدخل من القادرين على دفعهـا وتخصصها لخدمات تعـود بالخير على الجميع ٠

أما التسـامى أو التفوق العنصرى ، الذى كان ظاهرة بارزة فى المجتمع الانسانى من قبل ، فان أركانه تتقوض فى مختلف أرجاء العالم ، فيما عدا النزر اليسير ، ولم يعد رجل أوربا الأبيض يسيطر على الشعوب الملونة على الأرض ، وعلى الرغم من أن بعض المجموعـات فى أماكن قليلة استماتت فى الكفاح من أجل مركز أسمى على أساس عنصرى ، فقد كان

مبدأ المساواة فى المركز يمتد داخل نطاق المجتمعات المختلطة ، وفى نطاق المجتمع البشرى عامه ، ولم يكن فى الأمم المتحدة قضية نالت ما يقرب من الاجماع الا مناهضة العنصرية ٠

ولم تعد الآداب والفنون تراثا ثقافيا للصفوة المتعلمة ، بل أصبحت تصل الى الناس بأسرهم ، وهم الذين كونوا جماهير النظارة ، وشرعوا فى المشاركة فى كل نشاط خلاق ٠ ومهما يكن من شىء ، فان الناس لم يجدوا بعد من الوسائل ما يعبرون به تعبيرا كاملا عن خبراتهم الجديدة ، وعن القوى الاجتماعيه الجديدة التى كانت فى طور التشكل ، واقتحموا مجال الأعراف والأشكال التقليدية للتعبير ، سعيا وراء أعماق نفسية جديدة ، وقوى اجتماعية جديدة ، واستقصاء لعلاقة الانسان الجديدة بالكون المادى ، وكانت هذه الحقبة غنية بالتجريب ، ولكن لم يتم بعد من الأساليب الجديدة ما يزدهر معه التعبير الذى يمكن أن يقارن بما حدث فى عصور الازدهار الخوالى ٠

وكان التعبير الثقافى فى العالم بأسره يتخذ صفة الشمول والتعميم ، وقبل القرن العشرين كانت آداب كل بلد وفنونه محفوظة كل فى صومعته ، وكان التعبير الثقافى فى الصين والهند والشعوب الاسلامية لا يعرفه الغرب ، ولا يشارك فيه الا قليلا ، وعلى الرغم من أن سيطرة السياسة زودت الشعوب الأخرى بقدرمعين من المعرفة السطحية بثقافة أوربا ، فما أقل ما ترك هذا من أثر عميق أو ثابت ، وما ان حل منتصف القرن العشرين حتى كانت كل شعوب العالم على وعى بثقافات غيرها ، وعلى الرغم من أن ادراكهم وتقديرهم كانا محدودين ، فانهم اعترفوا بأن لكل ثقافة قيمها الخاصة بها ، والتى تهم الجنس البشرى بأسره ككل ، فثمة نزعة مزدوجة سادت كل مكان تقريبا : النهوض بالتعبير المحلى وتنسيقه ، الى جانب السعى الى فهم تعبير الآخرين وقدره حق قدره والترحيب به ٠

والحق أنه كان هناك مجتمع عالمى آخذ فى الانبثاق ، وكانت شعوب كثيرة تلعب فيه دورا نشيطا جادا ، ووضع النصف الأول من القرن العشرين نهاية لأربعة قرون من توسع أوربا وبسط سيطرتها على العالم ، وهبط بها الى مجرد مركز من بين عدة مراكز ، للثقافة والقوة ، وفى منتصف القرن العشرين طوق أوربا الغربية رقعتان عظيمتان ، هما أمريكا وروسيا ، وكانتا أشبه شىء بقارتين من حيث الحجم ، وكان نموهما السكانى سريعا ، مواردهما لا تزال غير مستغلة ، وكانتا تخرجان الى

الوجود مجتمعات جديدة تعج بالحركة والحيوية والنشاط . وفى قارة آسيا كانت المجتمعات القديمة ذات الحضارة العريقة فى التاريخ ، والمكتظة بالسكان ، وخاصة الصين والهند اللتين يبلغ عدد سكانهما معا نحو الف مليون من الأنفس ـ كانت هذه المجتمعات تأخذ مكانها فى العالم ، تحركها دوافع حيوية ، وهى تحذق وتستغل المعرفة العلمية الجديدة والأساليب التكنولوجية لتبنى قوة اجتماعية وصناعية ، وقدم تصاعد أهمية الدول اللاتينية فى نطاق الأمريكتين دليلا على امكانات هذه الدول وطاقاتها ، على حين أن دبيب الحياة الجديدة فى القارة الافريقية فى أواسط القرن أوضح أن خروج الأفريقيين الى المجتمع الدولى كان حقيقة جديدة حيوية فى تاريخ البشرية .

وأعاد الهبوط النسبى فى مركز أوربا ، وعودة الأقاليم الأخرى الى مكانتها الأولى بوصفها وحدات فى تاريخ العالم ـ شيئا من التوازن بين المجتمعات التى كان قد قوضها امتداد سلطان أوربا وقوتها ، ولكن مراكز القوة الديناميكية فى آسيا وأوربا وأمريكا وأفريقية ليست الآن منطوية على نفسها ، ومنعزلة بعضها عن بعض ، كما كانت قبل أن يصل كولمبس وفاسكوداجاما بين أوربا والغرب والشرق ، فقد ارتبطت وتفاعلت بعضها مع بعض ، لأن المسافات لم تعد حاجزا أو فاصلا ، ولم يبق أى مجتمع منعزلا عن التيارات الحيوية التى تتدفق من سائر أنحاء العالم .

وعلى هذا نعمت البشرية بما لا يقاس من مطامح وآمال فى اثراء الحياة أكثر كثيرا من ذى قبل ، وامتدت مزايا قوى الانسان الجديدة على الطبيعة الى الناس كل الناس ، والى الأقوام كل الأقوام ، ومع هذا كله واجه الانسان من الأخطار الجسيمة ما لم يواجه من قبل ، فهناك من ناحية معدل زيادة السكان الذى لم يدر بخيال ملتس Malthus ، ومن ناحية أخرى قوى التدمير التى قد تقضى على الانسان وتفنيه .

وكان التغلب على الأمراض والاجراءات الوقائية التى هى أفضل ، قد رفعت بالفعل معدل العمر المتوقع للانسان فى المجتمعات التقدمية الى ضعف ما هو عليه بين الجماعات التى هى أقل تقدما (النامية) ، وكان انتشار المعرفة الطبية يؤدى الى نفس الاتجاه فى بقاع أخرى . ولما هبطت نسبة الوفيات بدرجة واضحة ، زاد عدد السكان بشكل ينذر بالسوء فى بلاد كانت تكافح للتخلص من أحمالها الثقيلة المزمنة ، وهى الفقر والجوع ، ولم تثبت الاحصاءات العالمية الشاملة لطاقة الأرض على انتاج الغذاء صحة استنتاج أن كميات الغذاء لا يمكن أن تتمشى مع نسبة نمو

السكان ، وأنقصت احتمالات التهديد الفعلى بالمجاعة بتزايد الانتـــاج الزراعى وتحسن وسائل النقل ، ولكن التنظيم السياسى فى العالم لم يكن هو التنظيم الذى من شأنه أن يجمع بين الشعوب الجائعة وما تبقى من الأرض الخالية من السكان فى الكرة الأرضية ، ويجمع بين فائض الأغذية بشكل شاذ فى بعض الأماكن ، وبين الجوع المزمن الذى ظل يواجه الجنس البشرى فى بعضها الآخر ، وأشد وأنكى من مشكلة الغذاء عبء الازدياد السريع للسكان ، بالنسبة لكل ألوان التسهيلات والخدمات ، فى بلاد لا تكاد تكون قادرة على تقديم الحد الأدنى فى مجـــال التعليم والاسكان ، ومياه الشرب ، والمواصلات وغيرها من المرافق الضرورية ، وخاصة اذا كانت تحاول أن تخصص طاقاتها ومواردها لتوسيع قاعدة التنمية الاقتصادية فيها ٠

وكانت قوة الانفجار السكانى السريع عاملا فى الوضع العالمى الذى كادت البشرية أن تبدأ بمواجهته فى أواسط القرن العشرين ، وكان تفاوت معدلات النمو ، يزيد من البقاع الحديثة النمو ، لا بصفة مطلقة فحسب ، بل بالنسبة الى الأماكن التى كانت مسيطرة من النـــاحية الاقتصادية ، وبذلك كان يبدل من العلاقات والروابط بين الشعوب ، ووفقا لمعدل الزيادة فى عدد سكان العالم آنذاك ، يمكن أن يمتلىء العالم الى أقصى حد لسعته ، طبقا لأى أسلوب فى الجمع والاحصاء ، فى وقت محدود يمكن تعيينه ٠

وبذل عدد قليل من الأمم ، فيما بينها وبين نفسها ، جهودا موفقة فى ضبط العلاقة بين عدد أفرادها ومواردها ، وكانت الضغوط السكانية مبعث توتر مستمر لدى الأمم ، ولم يعد الطلب على « المجال الحيوى » أساسا للتوسع الاستعمارى ، بعد أن ساءت سمعة الاستعمار وفاحت رائحته الكريهة ، ولكن لم يتوقف الضغط الكامن وراء هذا المطلب ، ولقد أغلقت أبواب الدنيا الجديدة التى تدفقت عليها فى القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين ملايين المهاجرين من أوربا ، وظلت قطرة واحدة فقط من البحر القديم تتدفق ، ولكن القدرة على قبول الهجرة كانت قائمة فى أجزاء كثيرة من العالم ٠

وكانت البشرية فى أواسط القرن أكثر وعيا للدمار الذى يهدد الحياة الانسانية منها بأخطار تضاعف السكان ؛ لأنه منذ اللحظة التى ألقيت فيها أول قنبلة ذرية على هيروشيما ، أدرك الناس أن هذا لم يكن الا نذير شؤم بالقدرة على التدمير الذاتى ، التى كشفها الانسان وأطلق

لها العنان . ان أى جيل سابق لم يواجه قط الخطر المحدق بالانسانية ، ذلك الخطر الكامن فى الأسلحة الجديدة التى تتعاظم على الأيام قوتها بدرجة لا يمكن قياسها ، ولما كان البشر يعرفون أن الناس كانوا يشعلون نار الحروب الماضية فخارا وكبرياء ، دون أن يحسبوا ما تتكلفه أو تتحمله الانسانية من جرائها ، فانهم لم يجدوا الا قليلا من الثقة فى الأمل الذى يتردد دائما فى أن جسامة الخطر فى حد ذاتها ستكون بمثابة حائل دون استخدام الأسلحة الرهيبة ، وستنقذ الانسان من تدميره نفسه بنفسه .

وهكذا عرضت مأساة أواسط القرن العشرين على مقياس جديد من آمال بلا حدود ، وتهديدات بلا حدود ، من امكانات واسعة لتحقيق طاقات الانسان وقدراته ، ومن أخطار جسام ، ومن قوى هائلة فى يد الانسان، فوق كل ما كان يعرف من قوى فى الماضى ، ان قدرة العلم الحديث على تغيير الظروف والأحوال التى أوجدتها الطبيعة على الأرض بدلت من وضع البشر بشكل جذرى ، قدر مابدل اكتشاف النار أو الانتقال من العصر الحجرى الى عصر المعادن ، وأصبحت البيئة التى يعيش فيها الانسان يوما بعد يوم من صنعه هو ، وصار للانسان نفسه من القدرة ، والقوة ما يقرر به ما اذا كانت هذه البيئة يمكن أن تزيد فى حياته أو تضع لها نهاية ، وتشجع وتغذى تطوره المادى والعاطفى والعقلى أو الروحى ، أو أنها تحد من هذا التطور وتهدده وأى طاقاته وقدراته الوفيرة يمكن أن تعاونها هذه البيئة ، وأيها قد تخمدها .

ان قوة العلم هذه التى لم يسبق لها مثيل قد خلقت طبقة كهنوتية ، وهم رجال العلم الذين يستطيعون وحدهم ممارسة أقصى قوة تحملها المعرفة العلمية ، وباتت البشرية تعتمد على هذه الطبقة اعتمادا أكبر بكثير من اعتماد المجتمعات القديمة على الكهنة الذين كانوا يحيطون علما بالخفايا والأسرار ، وتأثرت البشرية تأثرا عميقا بطابع العلماء والفنيين، وبتوزيعهم فى المجتمع ، وبالنطاق الذى عملوا فيه ، وبالبواعث التى حددت المجالات التى يمكن أن يستخدموا فيها معرفتهم .

وكما هى الحال بين شعوب الأرض ومجتمعاتها نجد أن أولئك الذين ملكوا ناصية العلم المتطور ، كانت لهم الغلبة على أولئك الذين لم يسيطروا على المعرفة والعمليات العلمية ؛ سواء نعموا أو لم ينعموا بالاستقلال والكيان القومى ، ولقد ارتكزت سيطرة أوربا وغلبتها فى القرن التاسع عشر على هذه الركيزة ، وتفاقمت بدرجة لا تقاس فى القرن العشرين — وجوه التفاوت بين المجتمعات العلمية وغير العلمية على حين انتشرت فى

نفس الوقت السيطرة على المعرفة العلمية من المراكز القديمة الى مراكز أخرى جديدة ، مغيرة بذلك بشكل هائل التوازن بين الأمم والشعوب ، وأصبح الصراع بين شعوب العالم على المركز أو الغلبة ، صراعا لا هوادة فيه على تملك ناصية هـــذه القوة ـ قوة العلم ـ وباتت فكرة الحرية والاستقلال والسيادة والمكانة ، تحمل كلها فى أساسها وجوهرها ، معنى التفوق والبراعة فى المعرفة العلمية ٠

وامتازت الدول ذات المساحة الكبيرة ، وذات المواد الطبيعية التى تسد الحاجات الأساسية امتيازا واضـــحا فى عصر التكنولوجيا على الوحدات الصغيرة ، مهما كانت هذه تقدمية أو متقدمة ، وعلى الرغم من أن القرن العشرين شهد انهيار الامبراطوريات الكبيرة القليلة التى كانت تسيطر على العالم ، وشهد مولد الكثير من الأمم المستقلة ذات السيادة ، فقد كان الاتجاه يشير الى انبثاق عدد قليل من الدول الكبيرة المساحة والقوة ـ الولايات المتحدة ، الاتحاد السوفيتى ، وكان لهما مكان الصدارة فى أواسط القرن ، والصين والهند وكانتا تنهضان ، والبرازيل التى كانت ترى فى نفسها دولة كبيرة من دول المستقبل ، تكاد تشكل قارة بذاتها ـ كما يشير الى تجمع الوحدات الصغرى فى تكتلات أو اتحادات فدرالية مترابطة : السوق الأوربية المشتركة ، الدول العربية ، منظمة الدول الأمريكية ، حركة الجامعة الأفريقية ٠ وكانت هذه الاتجاهات فى أواسط القرن تشطر العالم الى أجزاء : الدول الشيوعية وغير الشيوعية ودول الحياد ـ وأصبح الصراع بين هذه الأقسام أكثر فأكثر ، بمثابة اختبار للقوة عن طريق السيطرة على الموارد العلمية واستغلالها ٠

ان القوة التى وضعها العلم تحت تصرف الانسان لا يمكن الافادة منها الا عن طريق تنظيم ضخم يزداد مع الأيام تعقيدا ـ تنظيم سياسى صناعى تقنى ، ولا يمكن بطريقة فعالة ، الامساك بعنان القوى الجديدة التى أطلقها العلم وتسخيرها ، دون قدر كبير من الادارة ، والتوجيه على مقياس لم يحاوله أحد من قبل ٠ لقد أصاب الجانب الاقتصادى من الحياة تغييرات ثورية ، فى الاقتصاد الرأسمالى والشيوعى والمختلط ، على حد سواء ، ان الهيئات الضخمة التى تستطيع وحدها السيطرة على الموارد والمهارات التقنية ، وتملك القدرة على متابعة البحث العلمى ، أصبحت الآن مراكز ضخمة للتحقيق العلمى وللحياة الاجتمـــاعية وللديناميكية الاقتصادية ، وفى أجزاء تزداد اتساعا يوما بعد يوم من العالم ، بدأت هذه المجمعات الصناعية تشكل الوحدات التى يتكون المجتمع منها ، ولم

تعجز الدولة بدورها عن أن تأخذ لنفسها قدرا أكبر فأكبر من السلطة والقوة ، لأنها حتى لو لم ترد أن تنظم بنفسها ألوان النشاط الانتاجى، فلابد لها من أن تتولى المراقبة والاشراف على كل ما يتعلق باستخدام الآخرين لمثل هذه القوى الجبارة ·

وعلى هذا الأساس كانت هذه المنظمات عوامل مسيطرة لا مناص منها فى حياة البشرية ؛ سواء على شكل هيئات صناعية جبارة . أو شكل الدولة المتحكمة فى كل شىء ، أو على شكل مؤسسات أصغر ، التمس الناس فيها أن ينظموا حياتهم ويتمشوا مع القوى الجديدة · تلك كانت التنظيمات الضخمة الهائلة ، وهكذا كان مبلغ جسامة القوة التى واجهوا بها الفرد ، مما جاوز الى حد بعيد ما كان عليه أن يواجه فى الماضى ، وكانت المجتمعات القديمة تتألف من وحدات مبعثرة ، ومنعزلة بعضها عن بعض ، بشكل أو بآخر ـ قرى ، قبائل ، مدن أو أقسام ـ يفصل بينها بعد الشقة والحواجز الجغرافية ، حيث كان انعدام المواصلات يضيق مجال السلطة الفعالة ويحد منها ؛ أما الآن فليس ثمة شبر من الأرض على وجه البسيطة عاش فيه الناس منعزلين منطوين على أنفسهم ، بعيدا عن اليد الطولى والصوت الملح المدوى للقوة ، وهما أى اليد والصوت ، منظمان على مقياس ضخم جبار ·

ان هذا التركيز المحتوم الذى لا مناص منه للقوة لم يكن ليعجز عن التأثير فى الفرد · ان القيمة العليا للفرد ، تلك التى كانت قد نودى بها فى النظرية الثورية القائلة « بالحرية والمساواة والاخاء » ، بقيت جزءا حيويا من ميراث القرن العشرين ، وفكرة ديناميكية ، فى التطور السياسى فى تلك السنين ، لقد عهد الى الدولة الحديثة القائمة على الانتخاب العام بمصلحة الشعب جميعه وخيره ، فقدمت لمواطنيها سلسلة ضخمة من الخدمات وضروب الحماية مالم يدر بخلد الحكومات القديمة أنه من الضرورى أو من المناسب تقديمه ، وفى نفس الوقت تغيرت العلاقة بين الفرد والمجتمع تغيرا لم يكن بد منه ، حين نفذت الدولة الى كل مجالات الحياة ، مسلحة أو مزودة بأدوات قوية لتفرض الانسجام أو التناسق فى سياساتها وأغراضها ، أو تحث عليه ·

وكانت ثمة فوارق أساسية فى مركز الفرد فى مختلف أساليب التنظيم والحكم ، فحين استقرت كل السلطة فى يد دولة تتدخل فى كل صغيرة وكبيرة ، تطبق نظام المركزية فى الادارة ، استوحى الفرد دوره من سياسات هذه الدولة ، وقد تدعو هذه السياسات الى تحسين أحواله

ذاتيا ، والى اسهامه الجاد فى التخطيط وتحقيق الأهداف العامة المشتركة، أو أنها على النقيض من ذلك تتطلب الرضا والتسليم ، دون مساءلة ، بفضاء من بيدهم الأمر وخضوعا تاما لسلطانهم ، الى جانب التضحية بالغايات الفردية ، وفى كل الأحوال حدد مجال المبـــادرة الفردية أو الابتكار الفردى عن طريق السلطة العليا ، وتعلقت كل الأعمال وكل المسئوليات تعلقا تاما جوهريا بغرض عام مشترك •

ومهما يكن من شيء ، فانه حيثما عملت بعض المنظمات بوصفها مراكز مستقلة للقوة فان قواها المتعادلة اتجهت الى ايجاد شيء من التوازن بين بعضها ، والى افساح مجال ينعم فيه الفرد بمدى واسع من الاختيار والابتكار ، واحتفظ الفرد بقدر كبير ملحوظ من الحرية ومجال العمل فى المجتمعات التى واجه فيها تنظيم العمل ادارة منظمة ، وتنافست فيها الهيئات بعضها مع بعض ، وأحدث النظام الدينى توازنا مع السلطة الزمنية العلمانية ، والتى كان فيها التنظيم العسكرى خاضعا لسلطة مدنية ، وأمكن أن يؤثر الفلاحون المنظمون فى السياسة العامة ، والتى تقوم فيها خدمة مدنية محصنة آمنة من التدخل السياسى ، وفيها قضاء مستقل يمكن أن يطبق المبـــادىء القانونية المقبولة ، ويمكن أن تتنافس فيهـــا الأحزاب السياسية على السلطة السياسية ، ولكن هنا أيضا كان لزاما على الفرد أن يؤدى وظيفته من خلال المجموعات المنظمة ، حتى يحتل لنفسه مكانا فى المجتمع الحديث •

وخلقت قوة العلم وقوة التنظيم فى حياة البشرية أزمة فكرية ، وأزمة أخلاقية معا ، أما من الناحية الفكرية فقد ثار التساؤل عما اذا كان فى مقدور الانسان أن يدرك تعقيدات القوة التى أطلقها من عقالها ، وأن يتصور ألوانا جديدة من الترتيبات يمكن أن تحل محل الترتيبات التى فرضتها الطبيعة والتى كان الانسان قد تعلم أن يتدبرها أو يدمرها، ونشأت الأزمة الأخلاقية من انهيار كثير من القيم ، ومن التصارع بين مابقى منها ، ومن التنافر بين القوة التى قبض عليها الناس بين أيديهم، والضعف أو القلق أو التناقض فيمن يوجهون أو يرشدون الى استخدام هذه القوة ؛ تلك هى القضايا الكبرى فى النصف الثانى من القرن العشرين •

ان التعقيد الهائل فى القوى التى أطلق لها الانســان العنان ، تحدت ادراك الانسان نفسه ، ان نماذج حركة الطيران بلغت من التعقيد حدا لم تعد معه ملاحظات الانسان وتقديراته كافية لمنع النفاثات المتعجلة

من التصادم ، وانتزعت الاشارات الألكترونية التى تعمل بشكل أسرع وأدق من حواس الانسان وتفكيره ـ انتزعت السيطرة على الجو من أيدى الرجال القابعين فى برج المراقبة أو القابعين أمام أجهزة المراقبة فى الطائرات نفسها • ولكن هذه العقول الألكترونية بدورها اعتمدت على مقدرة الانسان على تغذيتها بالمعلومات الصحيحة ، وعلى المحافظة عليها فى حالة جيدة صالحة للعمل ، واعتمدت المدن التى تمتد أطرافها ، والطرق التى تتشعب مسالكها ، كل منها على الأخرى وعلى الريف ، وبذلك تخلق مزيدا من المشاكل ، لأية مشكلة ، حلت • وتكدس فائض الزراعة فى بعض البقاع ، على حين أناخ الجوع بكلكله على بقاع أخرى من العالم ، وأضر قهر المرض وما نتج عنه من الزيادة فى الأحياء واطالة معدل العمر بكثير من النظم • ان ادراك هذه التعقيدات ، والتنبؤ بأثر كل تغيير ، وتقدير تفاعل العوامل التى لا حصر لها ـ كل أولئك تطلب معرفة وتفكيرا، أكثر بكثير مما كانت تتطلبه المجتمعات السابقة ، حيث لم يتعرض أو يخضع الا جزء يسير جدا من الحياة للتعديل عن طريق تصرفات الانسان ، كما أن كل أولئك تطلب المعرفة والتفكير من عدد أكبر من الناس ؛ لأن القوى المعقدة غررت بالأفراد فى كثير من دروب الحياة ، ولم يستطع الا نفر قليل من الناس أن يحصروا ادراكهم وتوجيهاتهم فى التصرف فى نطاق خبرتهم الخاصة المباشرة ، كما فعل معظم الناس فى الماضى •

وتحدت ظروف العالم المتغيرة قدرة الانسان على تخيل ما هو مرغوب فيه وما هو ممكن ، حين لم تعد التنظيمات القديمة كافية ، حتى تتسع للقوى والطاقات الجديدة ، ولم يكن من المتوقع أن النظم والعلاقات والأفكار الاجتماعية السائدة فى فترة الانقلاب الصناعى الأول ، قد تمتص التغييرات التى أحدثها عصر الذرة • ولابد من تدبر نماذج وأنماط جديدة ، وأى الآراء عن الحياة الطيبة الكريمة كان يتناسب مع الوضع الجديد وانتفع بالطاقات ، والامكانات الجديدة ؟ أى ألوان العلاقات يمكن دعمها بين الشعوب والأمم والمجموعات والأفراد بعضهم بعضا ، ويمكنها أن تغذى نمو الطاقات البشرية ؟ أى توازن بين القوى المتكافئة يمكن أن يبقى على درجة أساسية من الاستقرار ، ومع ذلك يبقى باب الحرية والفرصة مفتوحا أمام الأفراد والمجموعات والشعوب • أى الضوابط يمكن أن يكبح جماح القوى المدمرة أو المتغطرسة ، انه بدون رؤية النظام الجديد ، ليس للانسان الا أن يتسكع أو يتخبط مع الأشكال القديمة •

وبالنسبة للقضية الأخلاقية ، فاما أن تكون ثمة أخلاق جديدة

لعصر العلم ، يجب العثور عليها فى العلم نفسه ، أو أن تكون ثمة بعض الصيغ التاريخية للقيم الأخلاقية والجزاءات يكتفى بها فى الوضع الجديد ، وواجه رجال العلم أنفسهم ورطة اخلاقية • ان للعلم أخلاقه الخاصة فى السعى وراء المعرفة — تنقيب لا هوادة فيه ، حرية العقل ، أمانة مطلقة فى الملاحظة والتقرير ، تعاون متبادل فى السعى العام المشترك وراء الحقيقة ، ولكن رجال العلم لم يبسطوا بشكل تقليدى هذه القيم على تطبيق المعرفة ، لأن القيم التى تحكمت فى هذا النطاق — التطبيقى لم تكن قيم العلم ، بل قيم المجتمع • وكان لمهن أخرى أخلاقها فى استخدام المعرفة العلمية — مهنة الطب من أجل الشفاء ، ومهنة الحرب من أجل التدمير ، ولكن مع الامكانات الرهيبة التى أطلق لها العنان ، بدأ رجال العلم ينازعون فى أمر حيادهم هم أنفسهم فيما يتعلق بتطبيق معرفتهم ، ويتساءلون عما اذا كان عليهم مسئولية خاصة ، على الأقل فى اظهار الجمهور واظهار أولئك المعنيين بالسياسة ، على النتائج الفعالة لكشوفهم •

ان قواعد القيمة أو نظمها الموروثة من الماضى راسخة كامنة فى النسيج الاجتماعى لكل المجتمعات ، ولا مناص من أنها شكلت جزءا من المنفذ الى الأوضاع الجديدة ، وثمة فكرتان ظهرتا فيما يتعلق بكل من هذه القواعد ؛ فأى القيم يمكن أن يثبت ويكون صالحا ، ومن ذا الذى يحدد أيها يكون مرشدا وموجها •

وفى أواسط القرن كانت كل الديانات الكبرى تدعم كيانها فى حيوية متجددة ، ولكن بقى التساؤل عما اذا كانت أية ديانة منها قد قدمت أساسا صالحا لصياغة أنواع الأحكام التى كان الناس مدعوين لصياغتها فى العصر الجديد ، وعما اذا كانت قدمت جزاءات قوية الى حد كاف لتضفى فعالية على الأحكام الأخلاقية التى قد تقررها • لقد تعلقت أجزاء كثيرة من العالم بأخلاقيات الاشتراكية ، ولكن هذه كان ماركس قد صاغها فى مستهل عصر التكنولوجيا ، ثم أحكم لينين صياغتها فى بداية عصر الثورة العلمية فى القرن العشرين •

وفى نظام القيم فى الديمقراطية الليبرالية (التحررية) اعتمد اعمال المبدأ الأساسى فى جدارة الفرد واستحقاقه ، على التوجيه الذاتى للفرد والحكمة الجمعية للشعب • ولكن مهما كانت فكرة صوت الشعب وصوت الله ملائمة فى عصر ما قبل التكنولوجيا حين كانت الأحكام تتعلق بأشياء يمكن أن يكون للناس بها معرفة مباشرة ، فقد بدا أنه ليس من

المرجح كثيرا أن تكمن الحكمة فى الارادة الجمعية أو العامة . بالنسبة لمشاكل العصر الذرى • وعلى النقيض من ذلك ، فان « مبدأ الزعامة » وضع المسئولية الكاملة عن الحكم الأخلاقى على عاتق فرد ، قد تكون سليقته وقناعته الشخصية ــ مهما كان أساسها ــ بمثابة دليل أو مرشد لأتباعه، وتخلصاتهم من العبء الأخلاقى • ولكن أنصار هذا المبدأ الأصليين فى القرن العشرين كشفوا عن وجه الخطر فيه • وتفاقم هذا الخطر مع كل زيادة فى القوة الفعالة على الكون المادى وعلى عقول الناس ، أما القيادة الجمعية عن طريق مجموعة مخصصة لهذا الغرض ، فيمكن أن تقدم شيئا من المعرفة التقنية التى يفتقر اليها الشعب فى مجموعه ، وتتفادى نزوات الزعيم الفرد وشذوذه ، ولكن مثل هــذه الزعامة أيضا ، اقتضت وتطلبت أساسا لأى قرار أو تصميم ذى مسئولية •

وربما كان التحدى الأخلاقى الأساسى لعالم اعترف كل الناس فيه بالتزامهم بالاعلان العالمى لحقوق الانسان ، هو ما اذا كان الانســـان يستطيع أن يجد أسسا انسانية يبنى عليها نظاما للقيم ، وما اذا كان التشبث بقضية الجنس البشرى يمكن أن يقدم جزاءات لمثل هذا النظام، وما اذا كان من الممكن ارجاع كل القيم الانسانية الى الترتيب أو النظم الموجودة فى الطبيعة ، وماذا يدعم العطف والاحترام الانسانيين للكرامة الأساسية لكل فرد ، فى مجتمع تكون فيه القوة العظمى فطرية عاتية ! واذا قضى يوما على الفكرة القديمة المحدودة ، فكرة « الترتيب الطبيعى » فهل يستطيع العلم أن ينفذ ببصيرته وفطنته الى مستوى أعمق لترتيب طبيعى حيث يمكن أن توجد مبــادىء التوحيد والترابط ؛ تلك المبــادىء التى قد تلتئم مع التطور الانسانى ، والتى يمكن أن تكون مرشــــدة وموجهة للسلوك وجزاءات له فى وقت معا •

لقد أصبحت هذه كلها قضايا خطيرة أمام البشرية ــ لا لجنس واحد أو أمة واحدة أو مجموعة من الأمم ، ولا لطبقة واحدة أو ملة واحدة ، ولكن للناس كل الناس على الأرض •

وعندما ووجه الناس بهذه القضايا فى النصف الثانى من القرن العشرين ، نظروا نظرة جديدة الى التقدم • ان الناس على مر كثير من عصور تاريخهم ، لم يقم تفكيرهم على أساس التقدم ، بل فكروا فى نظم ثابتة مقررة خالدة لا يحدها زمن ، المسرح الذى قضى عليه الانسان حياته القصيرة ، والذى يمكن أن يعيش عليه آخرون من بعده ، وظل هذا النظام الاجتماعى المقرر يقدم صورة حياة الانسان على الأرض فى مجتمعات آسيا

وفى المجتمعات القبلية فى غيرها من بقاع العـــالم ، حتى الى القرن العشرين •

أما فى العالم الغربى ، فانه منذ عصر النهضة ، وعلى الأخص منذ الثورة العلمية فى القرن السابع عشر لم يعد الناس يرون المجتمع ثابتا أو جامدا ، بل قادرا على التقدم ــ على التغيير الى أحسن • وفى القرن الثامن عشر تضمن التقدم القضاء على النقائص التى حالت بين المجتمع وحالة الكمال الفطرى فى النظام الطبيعى • وبظهور نظرية التطور نظر الى التقدم على أنه جزء من النظام الطبيعى •

وفى الفكرة التى صاغها كارل ماركس ، يجىء التقدم عن طريق ديالكتيكية يؤدى النزاع فيها بين نظامين متضادين للانتاج ، يؤدى دائما الى انتصار النظام الأعلى أو الأسمى ؛ فالشكل الاقطاعى أسمى بالضرورة من الشكل القائم على الرقيق الذى جاء بعده ، والشكل الرأسمالى أسمى من الاقطاعى ، والاشتراكى أسمى من الرأسمالى ، أما الشكل النهائى الأسمى فهو الشيوعية ، وفى مستهل القرن العشرين رأى المجتمع الغربى فى التقدم ؛ سواء كان تطوريا أو ثوريا ، أمرا لا معدى منه ، وقد تعجل به أو تعوقه جهود الانسان الواعية ، ولكنه الاتجـــاه الأكيد لتطور الانسانية •

ودمرت أحداث النصف الأول من القرن العشرين فكرة المجتمع الساكن ، وفكرة التقدم التطورى التلقائى • لقد أبصرت المجتمعات الساكنة فيما مضى امكانات التغيير ، ووضعت أقدامها على عتبة الطرق الجديدة ، ومهما يكن من أمر ، فقد كان فى أوربا أناس كثيرون يمثلون وجهات نظر متعددة ، يرون أن أثر القوى الجديدة قد يكون شرا أو خيرا ، وأصبحوا يؤمنون بأن فكرة التقـــدم التلقائى ضربا من الوهم والخداع ، ورأوا فيها خرافة محفوفة بالخطر ، تمنع الناس من التعرف على التهديدات الرهيبة التى ينطوى عليها التطور العلمى والتكنولوجى، الذى لا يضبطه ولا يحكمه تطور أخلاقى يسير معه جنبا الى جنب ، وهذه الفكرة من ناحية ، انعكاس لانحطاط مركز أوربا نتيجة لانتقال القوة ، وهى من ناحية أخرى صيحة الخطر ، وهى انذار بأن الناس لم يرهبوا الدمار الذرى كثيرا ، لأنهم كانوا مسحورين بالفـــكرة التقليدية عن التقدم •

على أنه من خارج أوربا الغربية ، ظلت الفكرة عن التقدم كما كانت من قبل ، وعاشت هذه الفكرة فى الولايات المتحدة ، وفى أجزاء أخرى

من الدنيا الجديدة ، لا على أنها نظرية محبوكة الأطراف ، بل بمثابة نظرة مجتمعات شابة تمر بعملية تحقيق الرفاهية المادية ، وتحت تصرفهـــا موارد عظيمة ، وعاشت كذلك في الأمم - الدول الجـــديدة فى آسيا وأفريقية ، وكأنها الصورة العقلية المقـــابلة لانسياقهم المحتوم نحو التصنيع والروح العصرية أو التجديد ، ولكنها كانت تسير أكثر ما تسير فى فلك الشيوعية ، حيث كانت الماركسية قوة حية ؛ لأنها كانت حجر الزاوية فى الفكر الماركسى ·

ولما كان البناء الأعلى فى المجتمع ، على ضوء هذه الفكرة ، يتبع دائما الأسلوب الأساسى للانتاج ، فقد تقيد الانسان بأن يشب على قوى الانتاج المشكلة تشكيلا ذاتيا ، الى حد أنه يتمشى مع المهمة التى وضعها أمامه أو فرضها عليه التاريخ ، ومن ثم يتحقق التقدم ·

وعلى هذا الأساس بدا التقدم فى نظر الانسان فى منتصف القرن العشرين فرصة ممكنة ، قد ينتهزها الانسان ، ولكن المشكلة كانت فى الاختيار ، وما من مجتمع فى الماضى كان قد بدأ مجرد بداية فى افساح المجال لطاقات أفراده جميعا · والشخصيات العظيمة وحدها فى كل العصور وفى كل الثقافات ، بفضل قوتها العقلية وادراكها المرهف ، وقوتها الروحية واتساع صدورها للعلاقات الانسانية ـ هى التى أظهرت بعض الامكانات الفطرية فى الجنس البشرى · ان قوى الانسان الجديدة قد زودته ببعض الوسائل التى يخلق بها بيئة اجتماعية مادية مواتية لتطور أغنى للحياة البشرية ، على مقياس أكبر من ذى قبل ـ اذا ، استخدمها لهذه الغاية ، وقد يكبو الانسان ، وقد يصعد ويتسلق مرتفعات جديدة، ولكن مهما كان مصيره أو قدره ، فانه هو الذى سيصنعه باستخدامه قواه الجديدة ·

الملحق الأول

تصـدير (*)

بقلم المدير العام لمنظمة اليونسكو

في الوقت الذى يهيىء الانســان نفســه للمروق من كوكبه الى الفضاء ، قد يجمل بالتاريخ أن يبصره بمسيرته على مدارج العصور •

والحق أن الانسان لم يظهر قط من قبل مثل هذا اللهف على استقصاء الماضى ، أو مثل هذا الاهتمام المتحمس بالحفاظ على ما بقى من ملامح ذلك الماضى ومعالمه ، وكأنما الانسان بطريقة خفية يحافظ فى فكره على التوازن بين ارتياد الفضاء وارتياد الزمان ، وكان انفتاح الواحد منهما على أجواز الخارج يقابل توغل الآخر فى أعماق الباطن •

ومهما يكن من شىء فانه فى الوقت الذى يجد فيه الانسان أنه مندفع بسرعة تدوخ الرأس الى مستقبل عجيب مذهل ، لم تكن الحاجة يوما أكثر الحاحا منها الآن ، الى وظيفة الذاكرة لتؤكد للجنس البشرى أن لها واقعا خلاقا ، واذا لم يكن الوعى متأصلا فى مثل هذا التأمل فى عملية ابتعاثها ، فان كثيرا من المخترعات التى نهلل لها على أنهـا فتوحات أو ألوان من التقدم لن تعدو أن تكون مجرد تصرفات لا ضابط لها لقضاء أو قدر غير محبب الى الانسان •

ان أول ما يحرص عليه هذا السفر الذى نتشرف بتقديمه الآن الى الجمهور ، هو استثارة الوعى بالماضى والاحاطة به ، فهو محاولة لتلخيص تراث الحضارة التى ندين لها بقوة اندفاعنا وحميتنا •

(*) نشر فى المجلد الأول من كتاب « تاريخ البشرية » ، التقدم الثقافى والعلمى •

والحق أن الطموح الى كتـابة تاريخ العـالم قديم جدا ، وكم من أناس شرعوا فيه أقلامهم من قبل ، وخاصة فى العصور الكلاسـيكية ـ ولم تكن محاولتهم دون تقدير وتوفيق ، ـ وليس الكتاب الذى بين أيدينا الا حلقة فى هـذه السلسلة المشرفة من المؤلفـات العظيمة التى تحاول أن تقدم للانسان حصيلة ذكرياته ككل متماسك متصل .

ان للكتـاب نفس المطمح المزدوج ، وهـو أن يحتضن المـاضى فى جملته ، وأن يلخص كل ما نعرفه عن هـذا الماضى ، وهو يختـار نفس المنهج العقلى ـ أى طريق التفسير والتوضيح الذى يناقض طريق الوصف والسرد ، موجزا معالجة الأحداث الى مجرد دلالتها أو أهميتها فى نطاق ارتباطها بالعالم ارتباطا صريحا كان أو ضمنيا .

ومهما يكن من أمر ، فان « تاريخ البشرية » هذا يفترق عن نظائره السابقة فى عدة نقاط جوهرية . انه فى المقـام الأول يحصر همه فى القـاء الضـوء على جانب من جوانب البشرية ،وهو تطورها الثقـافى والعلمى .

وهو بهذا ينأى عن المناهج التقليدية لدراسة التاريخ ، وهى التى تضفى أهمية حاسـمة على العوامل السياسـية والاقتصادية ، بل حتى العسكرية كذلك وان هذا الكتاب ليقدم نفسه الى القراء على أنه مصحح للنظرة العادية الى تاريخ الانسـان ، وربما حق لأولئك الذين ابتكروا المشروع أن يروا منذ البداية أن هذا فى حد ذاته أمر نافع أصيل ، يكفى للاستغناء به عن أى هدف آخر .

ومن المسلم به أن من واجب علم التاريخ أن يحدد تحديدا موضوعيا ، عن طريق الاسـتدلال والقرائن ، وتبعا لكل حالة ـ الأهمية النسـبية للعناصر والعوامل المختلفة فى مواقف معينة . والى هنا يمكن القول بأن المنهج الذى انتهج عمدا فى هذا « التاريخ » مبدأ مسلم به عقلا ، وهذا هو المبدأ الذى تقوم عليه منظمة اليونسكو ، وهو على التحديد : الاقتناع بأن العلاقات الدولية ، فى واقعها الأساسى لا يحكمها أو يحددها مجرد العوامل والاعتبارات السياسية والاقتصادية فحسب ، بل انها كذلك تنبع ، بنفس القدر ، بل ربما بشكل أكثر توكيدا ، من قدرات العقل ومتطلباته .

ومع ذلك ، فانه حتى من وجهة النظر العلمية البحتة ، يمكن لهذا « التاريخ » رغم أنه قد قصد به ألا يكون شاملا ـ أن يدعى أنه لكى يعيد

الى منجزات الثقـــافة والعلم حقيقتها وأهميتها كاملتين ـ قدم اضافة جوهرية الى هذا القـدر من المعرفة القـائمة على الحقيقة ومن الادراك الصحيح ، مما يتطلع أى تاريخ كامل الى أن يقدمه ٠

ولكن أصالة المشروع لا تقف عنـد هـذا الحد ، والحق أن هذه بدايتها ، لأن الحقائق التى يتناولها هـذا « التـاريخ » ليست حقائق عادية ٠ ان اعادة هذه الحقائق الى مكانها الصحيح لا يعنى مجرد ملء ثغرة طال عليها الزمن ، وبذلك يكمل السياق ، ويعيد توازن الحقائق مع جماع التاريخ ، ولكن تعنى اكتشاف بعد جديد للمادة التاريخيةـ، وهو ما لايمكن ادراكه الا بتناوله من زاوية عقلية معينة ٠ ان الحقـائق الثقافية والعلمية ، مهما كان من أمر مادتهـا أو وسـيلتها أو سببها أو مزاعمها أو ظروفها ـ هى فى جوهرها أفكار الانسان عن الانسان ٠

وهذا واضح فى محيط الثقافة ، حيث تكون أية قيمة مثلا انسانيا أعلى ، ولكن هذا ليس أقل صدقا فى مجال العلوم ، ذلك فضلا عن أن الحقيقة فى حد ذاتها قيمة ، فان جوهر العلم ليس المعرفة ، بل الطريقة التى تكتسب بها المعرفة ، أى القاعدة التى يلتزمها العقل من أجل الوصول اليها ، وكل قاعدة هى شكل من أشكال التأمل والتوجيه الذاتى ، وهذا وعى مضاعف ٠

ومن ثم فان التاريخ الذى وصف هنا ، دون ريب ، وفى بســاطة تامة ، بأنه « التطور الثقافى والعلمى للبشرية » هو توخيا للدقة قصة كيف فهم الناس البشرية ، فرادى وجماعات ، على مر العصور ، وبعبارة أصح ، كيف فهموا « انسانيتهم » ، أعنى الجانب العالمى من خبرتهم ، وفى عبارة موجزة ، ان موضوع هذا الكتاب هو التطور التدريجى ، فى أعلى مظاهره المعبرة عن الوعى بالجانب العالمى فى الانسان ٠

وقد بذلت ، كما يرى فيما بعد عناية كبيرة فى وصف ألوان التبادل والتأثرات التى تربط بين مختلف مراكز الحضارة عبر المكان والزمان ، ولسوف ترى كيف يزداد نسيج التأثيرات المتبادلة حبكا بازدياد وسائل الاتصال بين المسافات البعيدة عددا وسرعة ،وبازدياد العلاقات الزمنية(*)٠

(*) ان العلاقات الزمنية نفسها منقوضة ـ لا لتعليل حقيقى بطبيعة الحال ، بل بسبب اعادة التقويم المستمر لأهمية الأحداث التى تقع فى أثناء تأمل الانسان فى الماضى، ذلك التأمل الذى يتجدد ويجدد ٠

يقينا انه ليس أقل ملامح هذا الكتاب تشويقا هو التوكيد على أهمية هذا الجانب الذى لا يزال غير معروف الا قليلا ، من الواقع التاريخى ، وهو الجانب الذى يمكن فيه رؤية « التماسك العقلى والأخلاقى فى الجنس البشرى » ينتج أثره ، وهذا هو التماسك الذى أشير اليه فى ديباجة دستور اليونسكو ٠

على أنه حتى هذا ، ليس هو الاكتشاف الحاسم ، فهو لا يكمن كثيرا فى الأدلة على الترابط بين الحضارات الكثيرة المتنوعة ، قدر ما يكمن فى الحقيقة الملموسة فى كل ألوان الثقافة والعلم ، من حيث ان كل حضارة تتضمن أو تنتج أو تبرز صورة للانسان فى أساليب تنم عن الجانب العالمى فيه ٠

ان هذه السمة العالمية الملازمة لكل خبرة ثقافية أو علمية هى التى تضفى طابعها الأساسى على تماسك البشرية الروحى ، وعلى هذا النحو يمكن أن يفيد التماسك فى أن يكون أساسا للسلام الحقيقى الذى تحدث عنه دستور اليونسكو ، حيث ان تأثير التبادل الثقافى على تفاعل القوى المؤدية الى السلام ، فى موقف معين ، كما نعلم جيدا هو تأثير معقد أو غير مباشر الى حد بعيد ، ولذلك يكون أمرا طارئا ، والحق أنه لأن موضوع هذا الكتاب هو ـ كما سبقت الاشارة اليه ـ تطور الوعى بهذا التماسك ، فان منظمة اليونسكو تعتبر مثل هذا الادراك حيويا وضروريا ٠

ولكننا نواجه على الفور حقيقة أخرى ، ليست أقل غزارة فى مدلولاتها ، ففى الممارسة العملية فى مجال العلم والثقافة نجد المعنى والأسلوب اللذين يشكلان العنصر الكونى يظلان مرتبطين ارتباطا وثيقا بالعمل الفريد من الاختراع أو الابداع الذى ينبعان منه ٠

وقد يقال بحق عن العلم والثقافة ، باعتبارهما خبرات ، انه كلما ازداد تركيز المرء على كل موضوع معين أصبح المرء عالميا بدرجة أكبر ، وانه بتكرار العمليات المختلفة لفعل الابداع ، مع اختزالها الى خصائصها الموضوعية ـ التى تشكل ما نسميه المنهج أو الطريقة ـ أو بالمشاركة الذاتية فى المناخ العقلى لهذا الفعل ـ وهو ما نسميه السليقة أو الفطرة ـ نقول : انه بهذا أو بذلك يمكن لأى شخص آخر أن يفهم ويتمثل هذا المعنى وهذا الأسلوب ٠

وهذا يستتبع أنه بالنسبة للتاريخ الذى يهدف لأن يكون على اتصال دائم بالخبرة ، وردها الى الحقيقة المرتبطة بها ، يكون للحقائق

العلمية والثقافية دلالتها وأهميتها عند طائفة معينة من الأفراد فقط ، وهم أولئك القادرون على تطبيق هذه المناهج وممارسة هذه السليقة ، مما يوصل الى أسرار الابداع فى مظاهره الفريدة ، ومهما يكن من شىء فانه من أجل الحصول على هذه المقدرة ، يجب على الانسان دون ريب أن ينتسب الى هذا السياق الحضارى المعين الذى تقع فيه مثل هذه الظواهر الفريدة ، وتبعا لذلك فان أى تاريخ متماسك للعلم والثقافة ، يجب ألا يكتب الا من جماع وجهات النظر المتصلة بمجموعة الحضارات ·

ان التسليم بأن هناك أكثر من حضارة واحدة ، لا يعنى بأى حال من الأحوال ، انكار استمرار التطور الانسانى وتماسكه ، وعلى النقيض من ذلك ، فان دراسة العلاقات المتبادلة عبر الزمان والمكان ، فى الأفكار والقيم والأساليب تؤكد معنى الاستمرار والتماسك اللذين لم يقررا قط من قبل بمثل هذا الشكل القاطع المقنع الذى تقررا به فى هذا التاريخ · وبالمثل فان ادراك أصالة الأعمال والرموز التى تشكل كل حضارة لا يناقض القول بعالمية العقل البشرى وشموله ، والعالمية الحقة — كما رأينا — لا تعدو أن تكون معبرا لهذا الادراك لمعنى أو أسلوب لا ينفتح على الوحدة الكامنة فى الجنس البشرى برمته ، الا بتعميق جذوره فى خاصية انبثاقها منذ البداية ·

وفهمت العقلانية الكلاسيكية الغربية تاريخ العقل الانسانى على أنه عملية تطور رتبت فيها الحقائق العلمية والثقافية بنظام ، مع الاشارة الى موضوع واحد ثابت ، وهو موضوع عالمى شامل بالطبيعة ، وليس ثمة حاجة تدعو الى الانغماس فى دراسة جدل فلسفى حول علم الكائنات البشرية وحقيقتها (الاثنولوجيا) بغية فضح هذه الأسطورة ، وليس أسهل الآن منه فى أى وقت مضى من أن نظهر كيف أبرزت — غرورا أو سذاجة — وفى كثير أو قليل من التفخيم — فى هذا الموضوع المزعوم أنه عالمى ، ذاتية شخصيات معينة تمثل عصرها أو حضارتها أو جنسها تمثيلا صادقا ·

ان الكتاب الذى أنت بصدد قراءته يمثل المحاولات الأولى لكتاب تاريخ شامل للعقل البشرى من نواحى الذهن والفكر المتنوعة التى تميز مختلف الثقافات المعاصرة ·

ان الكتاب الذى أنت بصدد قراءته يمثل المحاولات الأولى لكتاب تاريخ
فالحق أن مثل هذا الزعم لا يمكن الترحيب به فى تاريخ يسعى الى تقدير أهمية الأحداث ، ويتخذ من المواقف التى تبنتها مختلف الحضارات نقاط

بداية له ، لأن هناك نوعا من الذاتية ، ضرورى فى كل ثقافة ، يجعل المنظر الذى تفتحه كل ثقافة على الجانب العالمى فى الانسان بمثابة عرض أو ابراز لانسانية هـذه الثقافة فى ظروفها الخاصة . ان الأصـالة فى محاولة تدوين تاريخ عالمى شامل تكمن فى أنها اتخذت مراجعها وأسانيدها من المجموعة الوفيرة من المفاهيم والانتاجات الثقافية المعاصرة ، وهذه هى أول محاولة ، بالنسبة لتاريخ الوعى ، لتقديم حصيلة المعرفة التى تملكها مختلف المجتمعات والثقافات المعاصرة ، ومجموعة الآراء والأفكار التى تعتنقها ، وهى أول محاولة لعرض تاريخ للفكر الانسانى ، الذى هو نتاج تفكير البشرية فى كل جانب من جوانب مظهرها الراهن ، وهو تاريخ عالمى حقا وبكل تأكيد ، فى هدفه وموضوعه .

وهذا الأمل الذى نصبو اليه ، وهو جوهر المهمة التى نضطلع بها ، هو الذى حدد اختيار النهج الذى نسلكه .

وليس هذا التاريخ من عمل فريق ذى أساس ثقافى متجانس ، ولكن من عمل لجنة دولية تحتضن ـ بطبيعة تكوينها ، وأكثر من هذا بالروح التى تسودها ـ كل التقاليد الثقافية المتباينة ، والأيديولوجيات الحديثة ، التى تشكل الاطار الروحى لعالمنا الحاضر . وأكثر من هذا ، أن اللجنة الدولية اتخذت لنفسها قاعدة ، وهى أن تخضع أعمال العلماء الذين جندتهم ، لفحص الشعب القومية فى الدول الأعضاء لليونسكو ، وهى شعب تضم أفرادا يحق لهم بصفة خاصة أن يمثلوا حقول التربية والعلوم والثقافة فى بلادهم ، ولما كانت الملاحظات التى تلقيناها فى أثناء القيام بهذه الاستشارات الواسعة النطاق عرضة دائما للاعتبارات المتضاربة للحقيقة العلمية ، فقد أخذت هذه الملاحظات بعين الاعتبار والعناية ، عند صياغة المادة النهائية للكتاب ، وهكذا لم يطبق قط من قبل بمثل هذا القدر فى علم التاريخ ما يمكن أن أسميه اللامركزية فى وجهات النظر وفى التفسيرات .

وهذا السفر تبعا لذلك وثيقة لها قيمتها أيضا ، لأن هذه الدراسة التاريخية فى حد ذاتها منجز ثقـافى عظيم قصـد به أن يؤثر ، بروحه ومنهجه ، فى الاتجاه الراهن للثقافة ، وهذا هو دون ريب غايته النهائية . فكما أن الوعى بما يربط بين البشر من وحدة فكرية وخلقية ـ وهو الوعى الذى يستهدفه هذا الكتاب ، لا ينطلق من الكشف عن العلاقات المتبادلة فى الماضى ، قدر انطلاقه من الجهد الذى ينطوى عليه الماضى العلمى والثقافى، كذلك ليست أهم ملامح هذا الجهد الحاضر هى التحقيق الكامل للهـدف

الذى توخاه ، بقدر ما هى · اسهام الموضوع كله بوضعه الراهن فى هذا الجهد الموحد الذى هو هدف فى ذاته ·

وفى حركة احياء الثقافة هذه ، التى ينبع شمولها وعالميتها ، لا من طبيعة مجردة فذة ولكنها تتطور تدريجيا على أســـاس تنوع مســـلم به تسليما حرا ، عن طريق التلاحم الفعلى والجهـد المسـتمر للوصـول الى التفاهم والتعاون ، تدرك منظمة اليونسكو سبب وجودها ومبدأها الرائد الموجه معا ، اننا نؤمن بأن وحدة البشرية يجب بناؤها فى أناة وصبر ، عن طريق الاحترام المتبادل للثقافات التى تعمل على تنويع الوحدة ، دون تبديدها ، وبتأسيس الأكثر فالأكثر من مراكز العلم التى تنشر قدرة الانسان التكنولوجية فى مختلف أركان المعمورة ، وتشجع تكافؤ فرص تقدمه ، وفرص الاحتفاظ الحقيقى بكرامته ·

تلك اذن هى الأفكار الأساسية والمعالم الرئيسية فى هذا السفر ، وهى فى نفس الوقت نفس الأسباب التى حدت باليونســكو ، بوصفها منظمة التربية والعلوم والثقافة فى الأمم المتحدة ، الى التفكير فى المشروع والعمل على تنفيذه ·

وليست منظمة اليونسكو هى مؤلفة هذا التاريخ ، بل هى اللجنة الدولية التى قادت هذه المحاولة فى استقلال فكرى تام منذ ١٩٥٠ ، ومن ثم فانه الى هذه اللجنة ، واليها وحدها يرجع الفضل فى هذا العمل ، وأرجو أن أقرر فى نفس الوقت أنها تتحمل وحدها مســـئولية قيمته العلمية ·

ولكن اليونســكو ، على أية حال ، فخورة بتنظيم العمل فى هـــذا المشروع وتيسير انجازه بما قدمت من اعتمادات ، وجهاز ادارى ، واسهام عالمى ، مما كان ضرورة لازمة له ، ومن هذه الوجهة ، يكون هذا العمل الجرىء الذى لم يســبق له مثيل ، فى جوانب كثيرة منه ، من صــنع اليونسكو كذلك الى حد ما ·

ولذلك ، فانه لواجب محبب الى ، أن أعبر عن شكر المنظمة لأولئك الذين اشتركوا فى العمل ، وأسهموا فى نجاحه ، مهما كان نصيبهم ، وانى لأعبر عن شــكر المنظمة فوق كل شىء لأعضـــاء اللجنــة الدولية المتازين ، ولرئيسها العظيم الأستاذ Paulo E. de Berrêdo Carneiro أولئك الذين لم يبخلوا طوال ثلاثة عشر عاما بكنوز المعرفة لديهم ، ولا بما أوتوا من مواهب فى اخلاص وانكار للذات لايعدلهما الا ســمو أفكارهم ،

وفيما يتعلق بفكرة التطور العلمى والثقافى ، الذى يكون فيه الوعى مأثرة وابداعا فى آية ناحية أتيته ، يمكن القول ، دون خوف المبالغة ، بأنه فى تقديم هذا العرض العام لماضى تاريخ العقل البشرى ، مما لم يسبق له نظير من قبل ـ أسهم هؤلاء الأعضاء اسهاما هائلا فى الاتيان بوعى حضارى ينتظم الجنس البشرى بأسره ، وبودى ، مع كل اعجابى ـ أن أعبر لهم عن تقدير اليونسكو ٠

باريس ١٩٦٢

رينيه ماهى

تعريف*

بتاريخ التطور العلمي والثقافى للجنس البشرى

بقلم رئيس اللجنة الدولية

ان من بين المهام الموكولة الى منظمة اليونسكو بمقتضى دستورها ـ مهمة اشاعة المعرفة والتفاهم المتبادلين فى العالم ، وعلى حين أن كثيرا من أوجه الخلاف التى تفرق بين الناس تبدأ من ماض سحيق ، فان تحليل سوابقهم التاريخية ، يكشف عن الصلات التى تشد بعضهم الى بعض ، ويبرز اضافاتهم الى ميراث الانسانية المشترك ، ويزيح الستار عن تيارات التبادل الثقافى مدا وجزرا ، ويؤكد ميلهم المتصاعد الى أن يصبحوا جماعة عالمية متكاملة .

ان التاريخ ، فيما وراء أوجه الخلاف فى الجنس والمناخ والبنيان الاقتصادى وأساليب التفكير ، ليبرز الشخصية الأساسية للمجموعات البشرية المختلفة ، جاعلا فى حيز الامكان ، الوقوع فى كثير من الحالات ، على وجوه شبه عميقة بين التحولات التى مرت بها هذه المجموعات ، من العصر الحجرى الى عصرنا الحاضر ، واذا نظرنا الى الجنس البشرى ككل ، وجدنا أن مجرى تطوره قد تم ، من اقليم الى أقليم ، ومن شعب الى شعب عن طريق سلسلة من الذبذبات قد يتسع مداها أو ينقص ، وقد يطول زمنها أو يقصر ، وان الحضـارات المختلفة التى ظهرت على مر العصـور

(*) نشر فى المجلد الاول من كتاب «تاريخ البشرية» ـ التطور الثقافى والعلمى.

لتتفق مع المظاهر والانماط البارزة لهذه الحركة العامة • ويكاد كل منها يوجد فى مكان ما فى العالم اليوم • أن المجتمع المعاصر ليبدو وكأنه قطعة من الفسيفساء ، تلتصق فيها ، أو تواجه بعضها بعضا ـ تلك الحضارات التى اتسعت وجوه الخلاف بينها •

وانه ، فيما أرى من أجل التعرف عليها بصورة أفضل ، ومن أجل زيادة تماسكها ، أخذت منظمة اليونسكو زمام المبادرة ، فوكلت الى المؤرخين ورجال العلم والأدب المجندين من مختلف أنحاء العالم ، مهمه اعداد هذا المؤلف ونشره ، وهذا ، على الأقل ، هو ما فهمته من رسالة اللجنة الدولية التى أتشرف برياستها ، ولم تكن مهمتنا أن ندبج فلسفة للتاريخ ، فى ضوء القوانين الاقتصادية والفكرية والأخلاقية التى يمكن أن تحكم التطور الاجتماعى ، ولكن مهمتنا أن نصف من وجهة نظر عالمية شاملة ـ اضافة أو اسهام كل عصر ، وكل اقليم وكل شعب ـ فى تقدم البشرية العلمى والثقافى •

ويوجد فى التقارير الرسمية التى قدمتها الى المؤتمر العام لليونسكو منذ ١٩٥١ بيان مفصل بالخطوات العامة التى اتخذت لاتمام هذا المشروع الذى صيغ فى قرار قدم الى المؤتمر العام فى دورته الثانية التى عقدت فى مدينة المكسيك ١٩٤٧ ، وكان دكتور جوليان هكسلى ، السكرتير التنفيذى للجنة التحضيرية لليونسكو آنذاك هو الذى تقدم بهذه الفكرة ١٩٤٦ :

« وقد يبدو أن المهمة الرئيسية أمام « العلوم الانسانية » الآن هى أن تعمل على تدوين تاريخ تطور العقل البشرى ، وعلى الأخص منجزاته الثقافية العظمى ، وان هذه المهمة لتتطلب العون من جانب النقاد الفنيين والفنانين ومؤرخى الفن وعلماء الأنثروبولوجيا ، ودارسى الديانات المقارنة ، ورجال الدين واللاهوت ، وعلماء الآثار ، وعلماء الآداب القديمة ، والشعراء والأدباء المبدعين ، وأساتذة الأدب ، كما تتطلب الدعم المخلص الجاد من جانب المؤرخين • وفى هذا ، بطبيعة الحال ، ينبغى أن يحظى تطور الثقافة فى مختلف بلاد الشرق بمثل العناية التى يحظى بها نمو الثقافة فى الغرب • ومرة أخرى ، نقول : ان منظمة اليونسكو تستطيع أن تساعد بأن تكون صادقة مخلصة للجوانب المتشعبة الكثيرة فى هذا العمل ، وبتجنيد رجال من مختلف هذه البقاع ، لينضم بعضهم الى بعض ، ليعاونوا فى هذه الناحية أو تلك من هذا العمل الضخم • »

(هذه العبارة مقتبسة من « اليونسـكو ـ أهدافه وفلسفته » · لندن ١٩٦١)

وفى عامى ١٩٤٧،١٩٤٨ عقدت عدة اجتماعات تحضيرية، وأجريت عدة دراسات مبدئية، اشترك فيها الأساتذة كارل ج· بيركهارت Carl J. Lurckhardt ولوسيان فبفر Lucian Febvre وجوزيف نيدهام Joseph Needham وجورج سال، والدكتور طه حسين ، وموظفو اليونسكو، ومن بينهم دكتور جوليان هكسلى ـ المدير العام للمنظمة آنذاك ـ ومستر جان توماس ، والأستاذ بيير أوجر Auger وفى ١٩٤٩ طلب الى الأستاذين لوسيان فبفر وميجوال أوزريودى الميدا Migual Ozorio de Almeida تقارير عامة ، فى ضوئها أوصى المؤتمر العام لليونسكو فى دورته الرابعة بضرورة البدء فى العمل فورا ·

وفى نفس السنة دعيت لجنة من الخبراء لاعداد خطة لكتابة التاريخ العلمى والثقافى للبشرية لعرضها على المؤتمر العام ، وكانت اللجنة تضم العلماء : ر · كياكسكا ، لوسيان فبفر ، م · فلوركين ، ج · نيدهام ، ل· بياجيه ، ب· ريفيه ، ور· شريوك ، وفى مسـتهل عملها استثار دكتـور جيم تورس ـ بوديه فى الحاضرين روح العمـل التى اعتبر أن المشروع يجب أن ينجز على هديها ·

« انه ليجدر ، عن طريق اليونسكو أن يتهيأ للانسانية أن تتحقق من ماضيها المشترك ، وأن تدرك أهمية جماع الجهد والابداع والاستنارة التى شكلت التراث الذى نسـعى اليوم لتقديمه · واذا نظرنا الى هـذه اللحظة من تاريخ العالم على أنها ساعة اليونسكو ، فان الفضل فى هذا يعود الى الاتساع البطىء ، بل وغير الملحوظ غالبا فى نظرة البشرية · »

« اننا انما نسعى لتدوين ثبت بالأحداث الثقافية الكبرى ، التى شكلت وجود الانسان وخلقت حضارته فى بطء » ·

« والمهم أن نشرع فى ذلك ، تحدونا ارادة النجاح ، وتدفعنا روح الموضوعية الرصينة غير المتحيزة ·· » ·

ومع ذلك ، فان منظمة اليونسكو ، بنشرها اليوم سفرا جامعا عن معرفتنا الراهنة بالتاريخ العلمى والثقافى للبشرية ، وهى بعيدة عن أن تهدهد روح النقد لتنـام ، سـوف تستحث هذه الروح الى بحث جديد متحمس ، وانى لمقتنع كل الاقتناع بأنه ليس فى طبيعة علم التاريخ ، أو

فى حالته الراهنة شىء يحول دون عمل هذا المصنف أو السفر الجامع ، بل يقينا ان كل الظروف تدعونا اليه ٠ »

وتمشيا مع قرار المؤتمر العام فى عام ١٩٥٠ ، أجريت الاستشارات مع المجلس الدولى للاتحادات العلمية ، والمجلس الدولى للفلسفة والدراسات الانسانية ، من أجل تعيين لجنة دولية لتضطلع ، باسم اليونسكو ، بالمسئولية الكاملة فى الاعداد للعمل وانجازه ، ودعا المدير العام لليونسكو هؤلاء السادة الذين عينهم هذان المجلسان ليكونوا أعضاء عاملين فى اللجنة ، وهم : هومى بهابها (جامعة بمباى) ، كارل بيركهارت (سويسرا) ، باولو كارنيرو (جامعة البرازيل) ، جوليان هكسلى (المملكة المتحدة)[١] ، شارل مورازيه (جامعة باريس) ماريوبراز (جامعة رومة) ، رالف تيرنر (جامعة ييل) ، سلفيو زافالا (جامعة المكسيك) ، قسطنطين زريق (جامعة دمشق) ٠

واجتمعت اللجنة الدولية لأول مرة فى ديسمبر ١٩٥٠ ، ثم فى مارس ١٩٥١ فى باريس وفى هذين الاجتماعين قررت أن تدعو عددا من الأشخاص البارزين ليكونوا أعضاء مراسلين ، كما قررت تشكيل لجنة للتحرير ، يكون الأستاذ رالف تيرنر مقررا لها ، وقسطنطين زريق وشارل مورازيه عضوين فيها ، وشرفتنى اللجنة بتعيينى رئيسا لها ، على أن يكون دكتور جوليان هكسلى وكارل بيركهارت نائبين للرئيس ، وشكل مكتب يضم الرئيس ونائبى الرئيس ومقرر لجنة التموين ، وانتخب دكتور أرماندو كورتيز بالاجماع سكرتيرا عاما للجنة ، وكان موظفا فى قسم النشاط الثقافى فى اليونسكو ، وكان منذ البداية مسئولا عن سكرتيرية اللجنة ٠

وفيما بين عامى ١٩٥٢ ، ١٩٥٤ ، أضيف الى اللجنة الدولية أعضاء جدد ، توخيا للتوسع فى التمثيل الجغرافى والثقافى والفلسفى ، فعين بالاتفاق مع المدير العام لليونسكو السادة د٠ كستربوس (هولندة) جاك فريموند (سويسرا) محمود حسين (باكستان) ، هوشى (الصين) ، اريك لوزدت (السويد) ، ر٠س٠ ماجندار (الهند) ، برسى سكرام (المانيا الاتحادية) ، على الساسى (ايران) ، بيريه فللانوفا (أسبانيا) ٠

ومنذ ١٩٥٢ اتصلت اللجنة الدولية بعلماء البلاد التى لم تكن آنذاك أعضاء فى اليونسكو ، ولكنها تمثل مناطق ثقافية هامة ، وأرسلت الدعوات الى الأكاديميات الوطنية للعلوم والفنون ، ولكنها لم تلق

استجابة أو لم يتسن للجنة الدولية ، الا فى ١٩٥٥ أن تستقبل بعض المؤرخين ورجال العلم كأعضاء جدد من اتحاد الجمهوريات السوفييتية ، والجمهوريات الشعبية فى تشيكوسلوفاكيا والمجر وبولندة ٠

ومنذ ١٩٥٤ ، وسع المكتب الذى كان يعمل بالنيابة عن اللجنة الدولية ، مع مسئوليات اضافية ألقتها الجمعية العامة على عاتقه ـ وسع ليضم الرئيس ونواب الرئيس الستة ، على النحو الآتى : جوليان هكسلى (المملكة المتحدة) ، ماجندار (الهند) ، رالف تيرز (الولايات المتحدة الأمركية) ، جاستون فييت (فرنسا) ، سلفيوزافالا (المكسيك) ، زفوريكين (الاتحاد السوفييتى) ، وفى ١٩٦١ انتخب بالاجماع لويس جتشتشوك Gottschalk ليكون نائبا آخر للرئيس ٠

وكانت المجلة ربع السنوية « مجلة تاريخ العالم » Journal of World History هى أول مانشرته اللجنة الدولية ، بناء على اقتراح شارل مورزايه ، وكان لوسيان فبفر محررا لها حتى وافته المنية ١٩٥٦ ، حيث أصبحت تحت اشراف المكتب ، مع دكتور فرنسوا كروزيه ، ودكتور جى مترو ، بوصفهما هيئة تحرير لها ٠

وكانت المهمة الرئيسية « لمجلة تاريخ العالم » هى تزويد اللجنة الدولية بالمادة اللازمة للتصنيف النهائى لكتاب التاريخ : التفاصيل المتعلقة بالوثائق والمراجع فى المسائل التى ظلت غامضة ، ترجمات الوثائق التى بدا أنها مطلوبة ، اضافات للتاريخ نفسه ، ولقد يسرت هذه المجلة أيضا ، للعلماء فى كل الأقطار سبيل المشاركة فى تبادل وجهات النظر فى المسائل التى تحتمل التأويل والتفسير ، وسبيل العرض الفعلى للتاريخ ٠

ان مجلة تاريخ العالم لتمثل ـ من جانب اللجنة الدولية ـ اسهاما كبيرا فى المعرفة التاريخية وادراكا أفضل للعمليات التاريخية ، وان مجلة تضم بين دفتيها مقالات من أعلى مستوى علمى ممهورة بتوقيع علماء من مختلف الأقطار وتمثل أشد الاتجاهات الأيديولوجية تعارضا ، نقول : ان مثل هذه المجلة لترمز الى العمل العظيم الذى زودته هى بمادته الأساسية ٠

ودرست خطة اعداد هذا « التاريخ » دراسة مسهبة فى الاجتماعين الأول والثانى للجنة الدولية ، وتكشفت الدراسة عن عدة مناهج للعمل : فيمكن للجنة أن تصوغ النص النهائى ، أو أن تعهد به الى محرر واحد

بمفرده ، أو الى مؤلفين مستقلين ، ثم تقرر أن أقوم سبيل هو اختيار طائفة من المؤلفين المحررين لكل من المجلدات الستة ، مع احتفاظ اللجنة ، فى نفس الوقت ، بسلطتها الكاملة ، التى منحها اياها المؤتمر العام لليونسكو ، ويمكن أن يكون المؤلفون المحررون مسئولين مسئولية كاملة عن النص ، ولكن يجب أن يعملوا تحت اشراف لجنة التحرير واللجنة الدولية وبالتعاون معهما ، وأن ينتفعوا بمساعدات العلماء الذين تعينهم اللجنتان لمعالجة فصول معينة ، ويمكن عند الاقتضاء احالة أجزاء معينة الى بعض المتخصصين ٠

وبناء على توصية لجنة التحرير ، عين فى هذا الوقت مؤلفون محررون لخمسة من المجلدات الستة ، فعين للمجلد الأول جاكتاهوكس وهنرى فرانكفورت (وكلاهما من المملكة المتحدة) وعند وفاة فرانكفورت فى ١٩٥٤ ، عين المرحوم سير ليونارد وولى ليكتب القسم الثانى من المجلد الأول ، وعين للمجلد الثالث رينية جروسية (فرنسا) مع مؤلفين آخرين هما فاديم اليسيف وفيليب ورف (فرنسا) وفى ١٩٥٣ بعد وفاة جروسيه ، وضطلع جاستون فييت بمهمة تحرير المجلد الثالث ، وعين للمجلد الرابع لويس جتستشوك (الولايات المتحدة الأمريكية) ، وللمجلد الخامس جورج باسادر (بيرو) ، وقد استقال فيما بعد ، وحل محله مؤخرا شارل مورازيه (فرنسا) ٠ أما المجلد السادس فقد عين له ك ٠ زكريا (الهند) ، وقد خلفه فى ١٩٥٦ دكتور كارولين دير (الولايات المتحدة الأمريكية) ، ودكتور بانيكار (الهند) ثم المرحوم دكتور رومين (هولندة) ٠

وفى ١٩٦٣ عين المرحوم الأستاذ لويجى باريتى (ايطاليا) مؤلفا ـ محررا للمجلد الثانى مع الأستاذين باولوبريزى ، لوستانوبتتش (ايطاليا) بوصفهما مساعدين ٠

وفى ربيع ١٩٥٢ نشرت مسودة أول خطة للكتاب ، وبفضل الاهتمام الجاد لدى المؤلفين المحررين وأعضاء اللجنة الدولية والعلماء الذين أخذت آراؤهم فى مختلف أنحاء العالم ، بناء على طلب اللجنة الدولية ، روجعت هذه الخطة فى أناة وروية ، لتكون مرشدا عاما فى كتابة المجلدات الستة ٠

وتقرر بناء على اقتراح منى ، فى اجتماع اللجنة الدولية فى فبراير ١٩٥٤ ضم المؤلفين المحررين للمجلدات الستة ومحرر « مجلة تاريخ العالم » الى عضويتها ، وقد اتخذ هذا الاجراء بغية تمكين هؤلاء الذين اضطلعوا

لأول مرة بمسئولية صياغة المجلدات من الاشتراك فى المناقشات ، ودفع اللجنة الدولية دفعة أكثر فعالية فى ادارة أعمالها ونشـاطها ، وتقرر بالاضافة الى هذا ، أن تكون هناك هيئة واحدة فقط ، ــ هى مكتب اللجنة ــ مسئولة مسـئولية تامة عن تنسـيق عملها ، وضمانا لوحدة الأسلوب والعرض الأسـاسيين لمثل هـذا العمل ذى المسـتوى العقلى الرفيع ، وذى المجال الضخم ، وكل الى الأستاذ رالف تيرنر مهمة تحرير النصوص الانجليزية .

وأفادت اللجنة الدولية طيلة تنفيذ برنامجها من تعاون اليونسكو والمؤتمر العام الذى انتهز الفرصة فى عدة من دورات انعقاده لبحث خطط العمل فى التاريخ الذى كنا بصدد اخراجه وفى مناسبتين ، اتخذت بعض القرارات التى كان لها أثرها على عملنا بشكل ملحوظ ، وأوصى المؤتمر العام التاسـع الذى عقد فى نيودلهى ١٩٥٦ بأن تعرض مادة المجلدات الستة جميعا على الشعب القومية المكونة فى الدول الأعضاء ، وكان الهدف من هذه التوصية هو اتاحة الفرصة أمام اللجنة الدولية للتعرف على وجوه النقد والملاحظات على كل مجلد ، تمكينـا للمؤلفين المحررين من مراجعة عملهم والأخذ بأسـباب الاتقان والكمال فى نصـوصه ، وعلى حين أن الشعب القومية لم تستجب كلها ، فان التعليقات التى وردت أثبتت أنها ذات فائدة عظيمة ، وانتبه كل المؤلفين المحررين الى وجوه النقد فى حرص بالغ ، وأخذوها بعين الاعتبار عند مراجعة مادة الكتاب ، وأكثر من هذا أن اللجنة الدولية التمست مشورة الخبراء فى كثير من النقاط .

وبناء على دعوة من المؤتمر العام ، عقب انعقاده العاشر فى باريس ١٩٥٨ ، قررت اللجنة الدولية تعيين عدد من المؤرخين ليدلوا الى المكتب والمؤلفين المحررين بما يعن لهم من تعديلات ممكنة فى مادة كل مجلد من التاريخ ، فى ضوء ماورد من نقد وتعليقات ، وليقترحوا ملاحظات للتحرير على كل نقاط الخلاف ، وأصبحت هذه الخطوة ضرورية بعد مرض الأستاذ تيرنر ، الذى حال بينه وبين انجاز عمله فى التحرير ، وتمشيا مع هذه السياسة ، وبالاتفاق مع أعضاء المكتب ومع المؤلفين المحررين ، اخترت طائفة من كبار المؤرخين ذوى جنسيات مختلفة ، ممن يصلحون بصـفة خاصة للعمل كمستشارين خاصين ، ومن ثم يجد القارىء فى نهاية كل فصل فى كل مجلد ، مجموعة من الملاحظات والمراجع التى تزوده بخلاصات الآراء التاريخية فى المسائل التى قد تكون محل خلاف .

وتعمل اللجنة الدولية على اصدار ملحق للمجلد السادس « القرن

العشرين » فعلى حين عالج القسم الأول تاريخ عصرنا بنفس الطريقة التى عولجت بها الفترات السابقة فى سائر المجلدات ، فان هذا المجلد الثانى سوف يخصص لمناقشة مفتوحة للاتجاهات الرئيسية للتطور العلمى والثقافى فى منتصف هذا القرن ·

وتضم المجلدات الستة رسوما تخطيطية أعدتها السيدة ستلاروبنسون بناء على طلب المؤلفين المحررين ، ولوحات فوتوغرافية جمعتها سكرتيرية اللجنة الدولية ، بالتعاون مع المؤلفين المحررين ومساعديهم ، وخرائط رسمت خصيصا بمعرفة الشركة السويسرية هولواج ج · أ Hallwag G.A.

وبودى ، ونحن بصدد اصدار هذا السفر ، أن أستعيد مع التقدير والأسى فى وقت معا ، ذكرى أولئك العلماء الذين كان من سوء حظ اللجنة الدولية أن افتقدتهم فى أثناء العمل ، والذين أسهموا اسهاما كبيرا فى انجاز مهمتها ، وهم الأساتذة رينيه جروسيه ، هنرى فرانكفورت ، ك · زكريا ليونارد وولى ، لويجى بارتى ، لوسيان فبفر ، ج · م · رومين ، ودكتور ك · م بانيكار ·

ولابد لى فى هذا المقام من أن أعبر عن شكرى وتقديرى للمؤتمر العام لليونسكو الذى يسر سبيل القيام بهذه المهمة ، وللسادة المديرين العامين ، جوليان هكسلى ، وجيم تورس بوديه ولوثر ايفانز ، وللسادة فيتورينو فيرونيز ، ورينيه ماهى ، وسكرتيرية اليونسكو ، الذين أمدونا بالعون والتوجيه فى كل مناسبة ممكنة طيلة عشر سنوات ·

وان اللجنة الدولية لمدينة أكبر دين للمؤلفين المحررين الذين أنجزوا مهمتهم فى أقسى الظروف غالبا ، بأعظم قدر من الكفاية والاخلاص، ولنواب الرئيس الذين شكلوا المكتب الذين احتملوا معى عبء المسئولية كاملة ، فى كل مرحلة من مراحل تنفيذ المشروع ، وأذكر بصفة خاصة الأستاذ رالف تيرنر ، مقرر لجنة التحرير ، لوضعه الخطة العامة لهذا « التاريخ » وانصرافه بكليته الى العمل على انجاح المشروع الذى صب فيه نظرته الخاصة الى تاريخ متكامل للعالم ، وانى ليسعدنى بصفة خاصة أن أذكر هنا تعاون الأعضاء المراسلين والمستشارين والمترجمين الذين كان لعملهم أكبر القيمة فى اتمام هذا المشروع ·

ولقد أفادت اللجنة الدولية طيلة اضطلاعها بمهمتها من آراء المراقبين الرسميين ــ المجلس الدولى للاتحادات العلمية : الأستاذ ر · ج فورب ،

المجلس الدولى للفلسفة والدراسات الانسانية : سير رونالدسيم ، المجلس الدولى للعلوم الاجتماعية : الأستاذ ف٠هـ ـ لوسون ٠

وأخيرا ، بودى باسم اللجنة الدولية ، أن أقدم الشكر الى السكرتير العام دكتور جى مترو وهيئة السكرتيرية لتعاونهم الجاد الصادق الذى كان له أثره الكبير فى نجاح « التاريخ العلمى والثقافى للبشرية » ٠

باولو بريدو كارنيرو ٠

محتويات القسم الثالث من تاريخ البشرية

الموضوع — الصفحة

الموضوع الصفحة

الفصل الثالث عشر

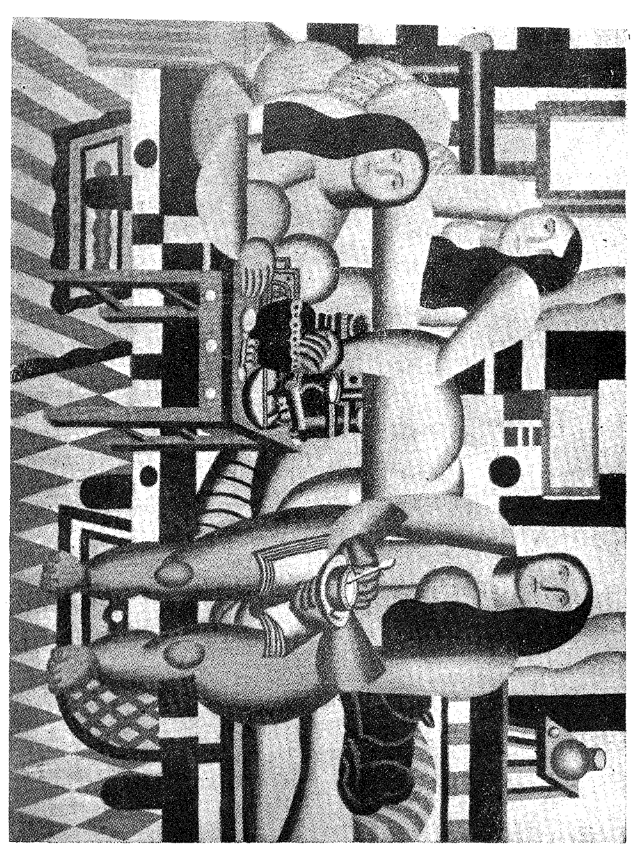
التطورات فى الآداب والفنون الشرقية

الخـاتمة

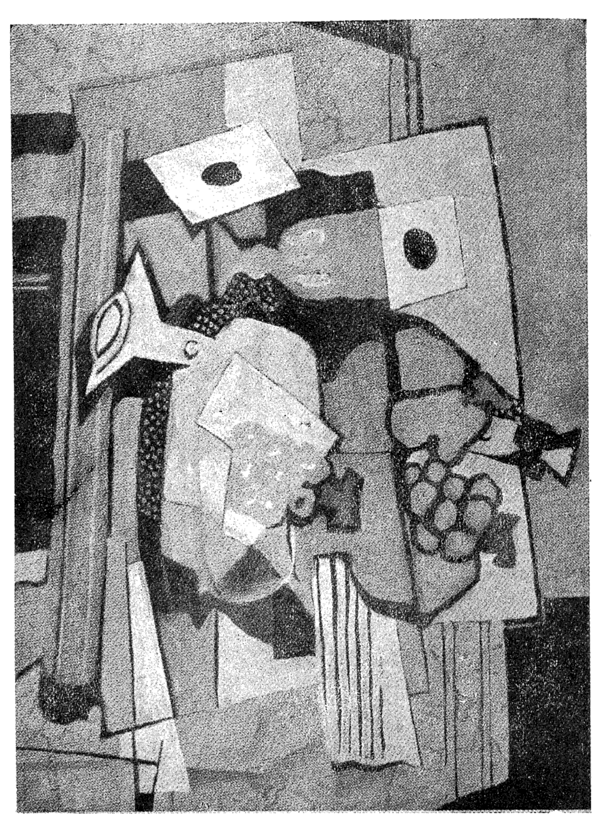
الفصل الرابع عشر



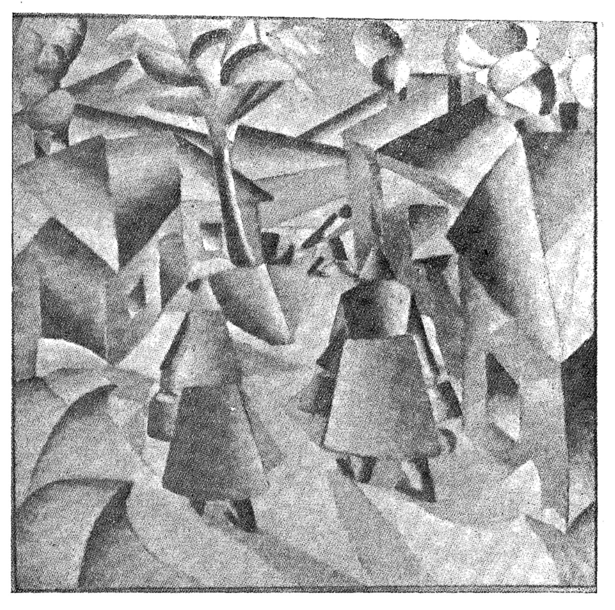
٢١ ـ بيكاسو : فتيات آفنيون ١٩٠٧ ـ متحف الفن الحديث نيويورك



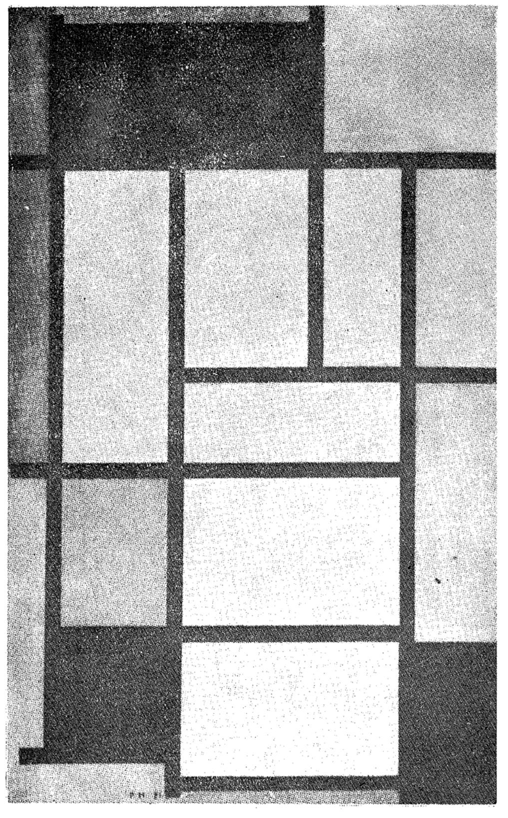
٢٣ ـ فرناند ليجيه : النساء فى الغداء ١٩٢١
متحف الفن الحديث ـ نيويورك



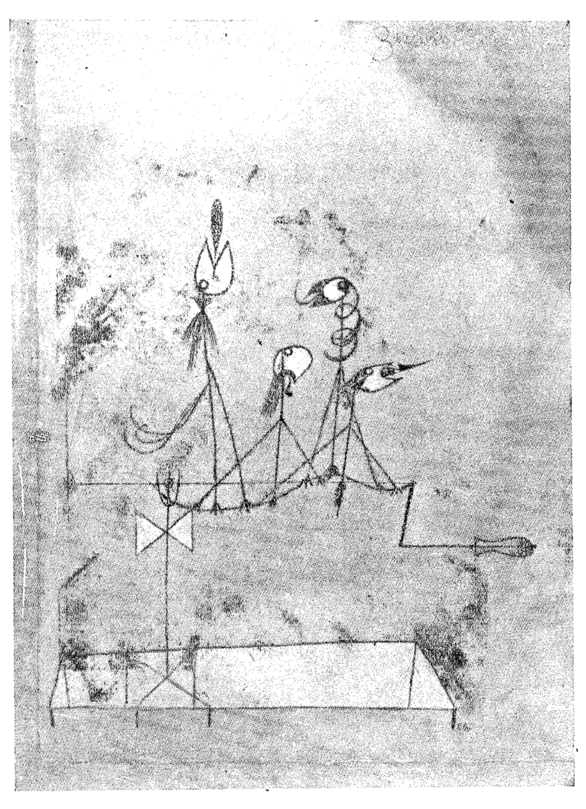
٢٣ ـ جورج براك : (طبيعة صامتة) الحياة مع الكروم ١٩٢٧
مجموعة فيليب ـ واشنجطن .



٢٤ ـ كازيمير مالفتش : الصباح فى الريف بعد المطر ١٩١١
نيويورك ـ متحف جوجنهايم



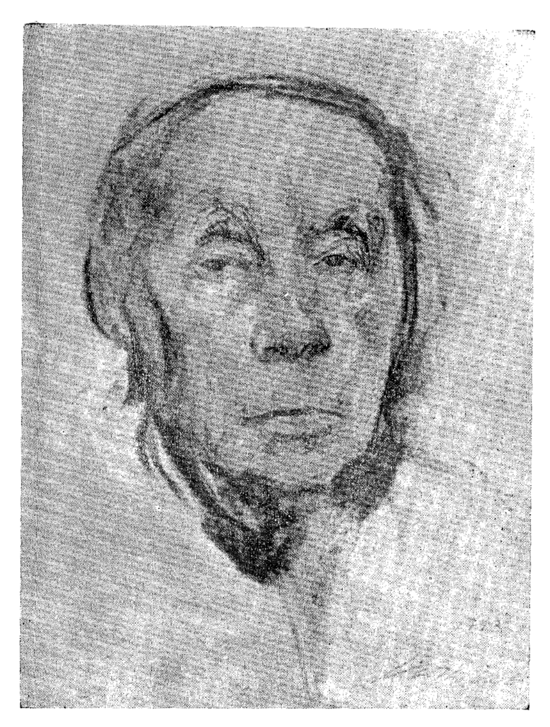
٢٥ ـ بييت مندريان : تكوين فى الألوان الأحمر والأصفر والأزرق ، ١٩٢١ . المتحف البلدى ـ امستردام .



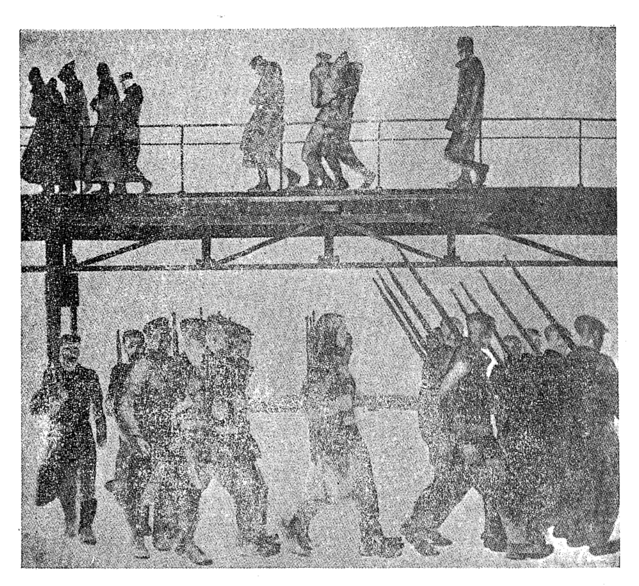
٢٦ ـ بول كلي : آلة السقسقة ١٩٢٢
نيويورك ـ متحف الفن الحديث



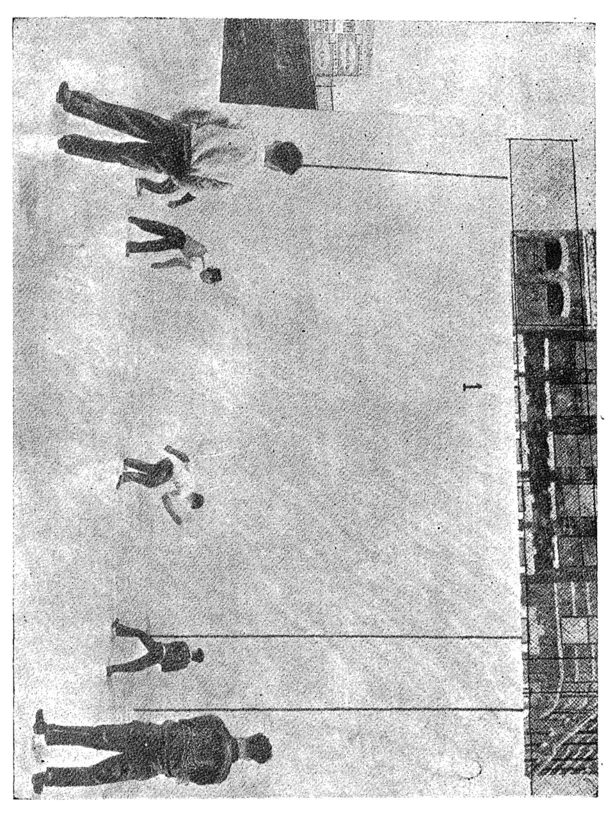
٢٧ ـ بيكاسو : « جرنيكا » ـ لوحة حائطية ، ١٩٣٧ ـ نيويورك ، متحف الفن الحديث .



٢٨ ـ كيث كولوتز : وجه (بالفحم) ١٩٤٣

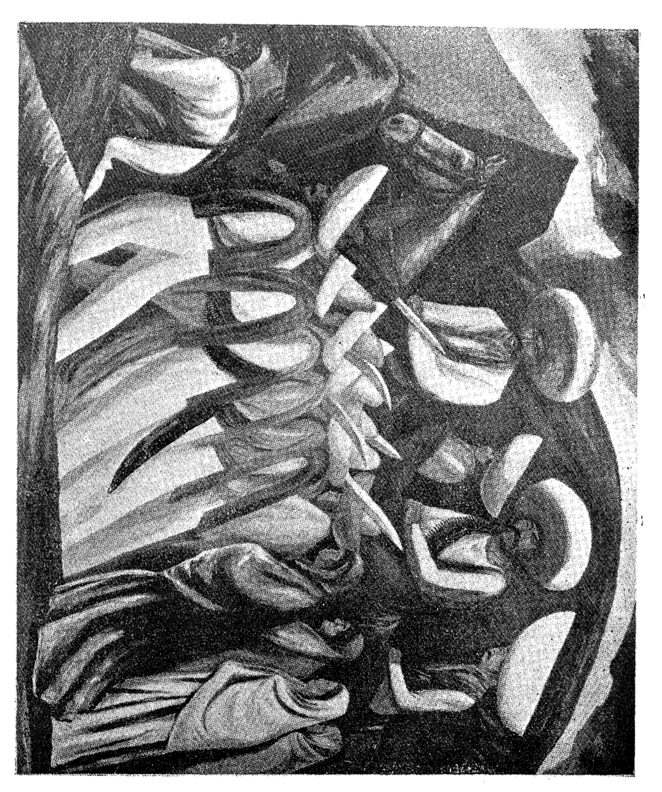


٢٩ ـ الاسكندر دينكا : الدفاع عن بتروغراد ، ١٩٢٧ ـ ١٩٢٨



٣٠ ـ بن شان : كرة اليد ، ١٩٣٩
نيويورك ـ متحف الفن الحديث .

٣١ – جاكسون بولوك : « رقم ١ » ١٩٤٨ – نيويورك ، متحف الفن الحديث .



٣٢ ـ جوزيه كليمنت أورزكو « زاباتستاس » ١٩٣١
متحف الفن الحديث ـ نيويورك



← ٣٣ ـ النحت ١ :
(أ) اوجست رودين : من البرونـز (١٩٠٠) متحف الفنون الجميلة بواتييه .



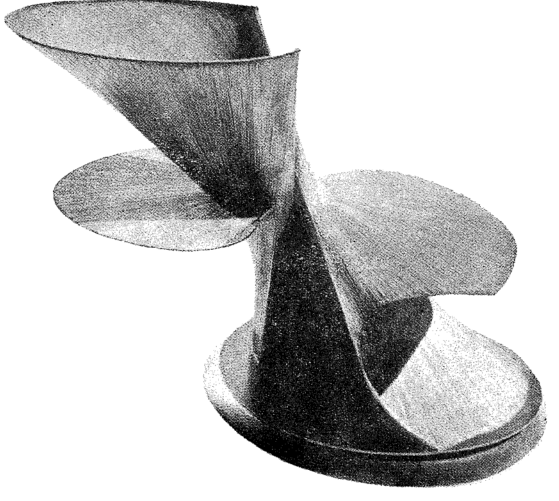
→ (ب) ارستيد ميلول : ١٩٠٥ ـ ١٩١٠ متحف الفنون الجميلة ، بواتييه .



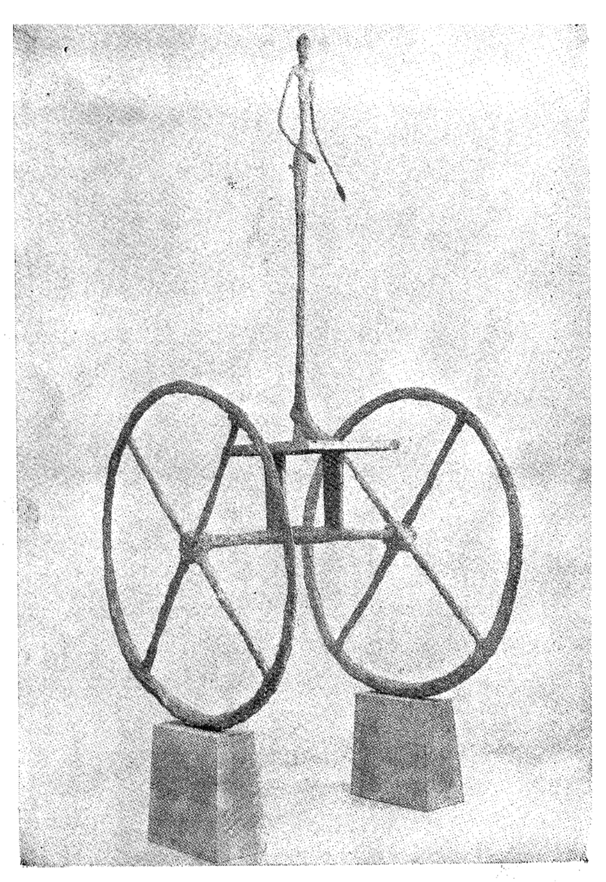
٣٤ ـ هنري ماتيس : « رأس جانيت » ، ١٩١٠ ـ ١٩١٢
نيويورك ـ متحف الفن الحديث .



٣٥ – (أ) امبرتو بتشيونى : اشكال فريدة للاستمرار فى الفضاء ، ١٩١٣ – نيويورك ، متحف الفن الحديث



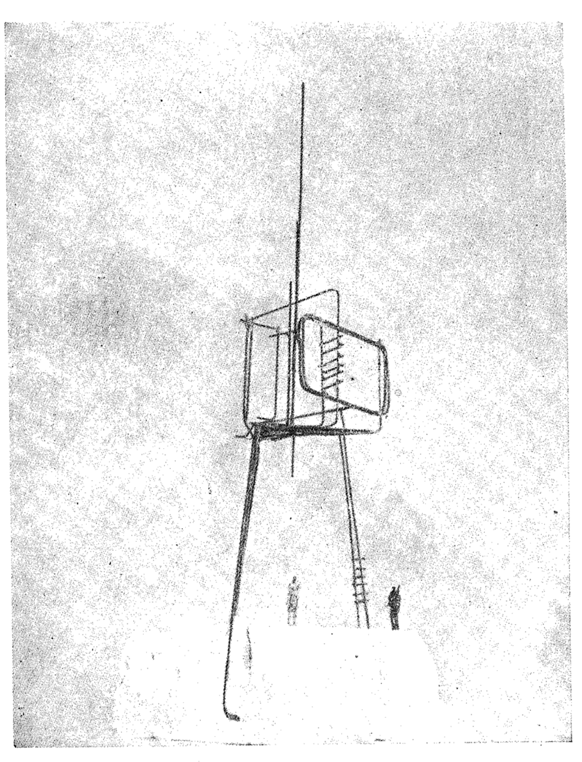
(ب) انطوان بفزنر – عمود متطور ١٩٤٢ – نيويورك ، متحف الفن الحديث .



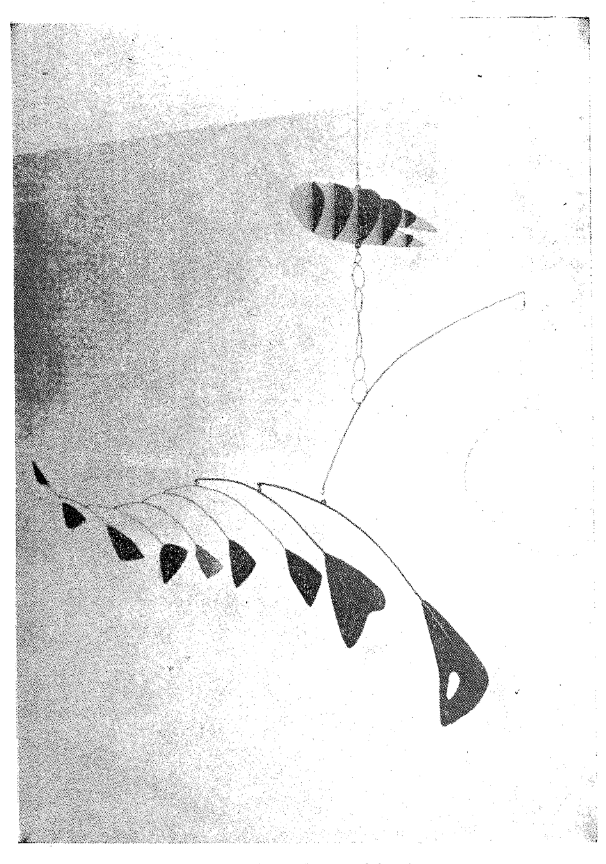
٣٦ ـ البرتو جاكومتي : ١٩٥٠ « العربة » نيويورك ، متحف الفن الحديث



٣٧ ـ هنرى مور : مجموعة الأسرة ١٩٤٥
نيويورك ـ متحف الفن الحديث .



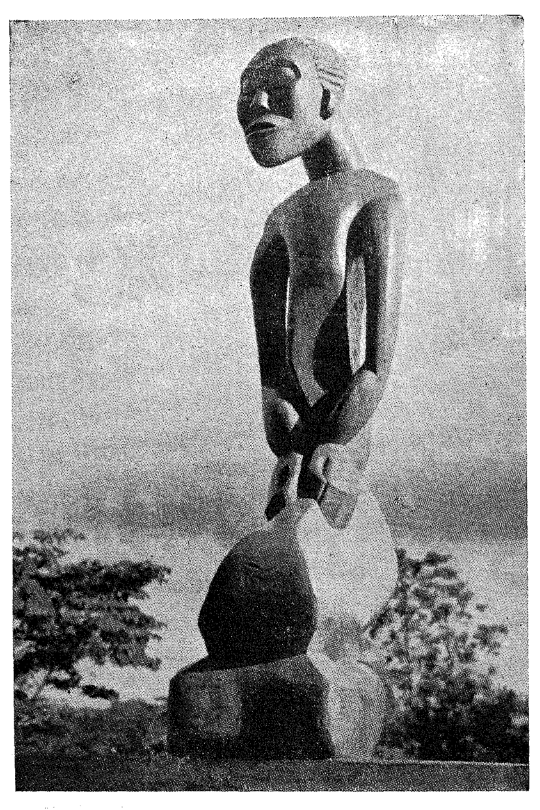
٣٨ ـ رج بتلر : السجين السياسى المجهول (مشروع تمثال) ١٩٥١ ـ ١٩٥٣
نيويورك ـ متحف الفن الحديث .



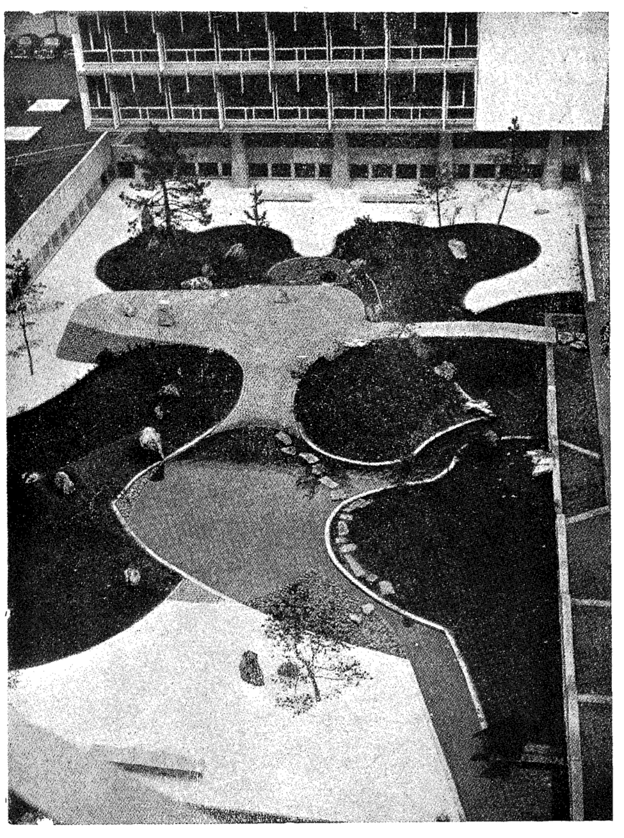
٣٩ ـ الاسكندر كولدت شرك الكركند وذيل السمكة ١٩٣٩
نيويورك ـ متحف الفن الحديث .



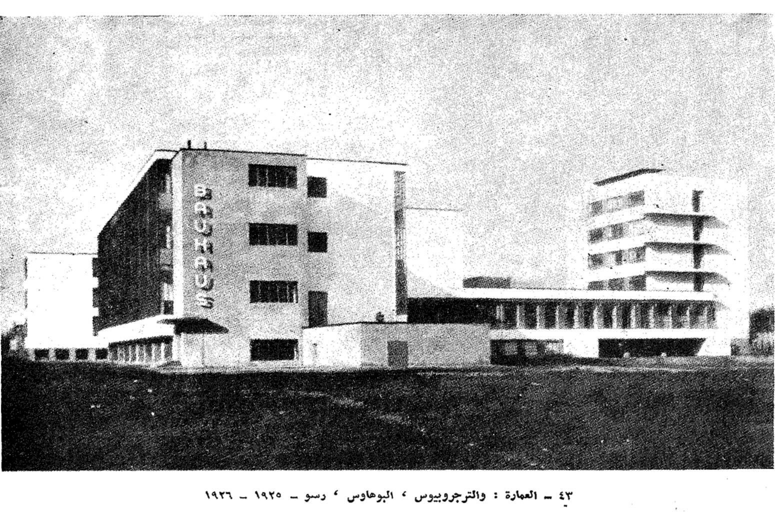
٤٠ ـ ف . أ . موفينا : عامل الصناعة والعاملة الشعبية ١٩٣٧



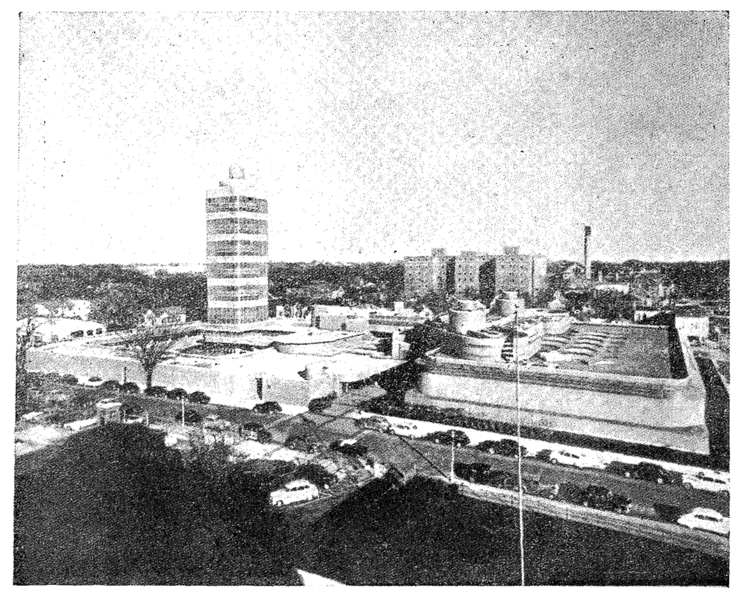
٤١ ـ أوكو آمبوفو ـ عبد يؤمن بمذهب الأرواحية ـ أكرا ، غانا



٤٣ ـ ايسامونوجوتشي : حديقة حديثة على الطراز اليابانى ١٩٥٨ ـ مبنى اليونسكو ـ
باريس



٤٣ ـ العمارة : والترجروبيوس ، البوهاوس ، دسو ـ ١٩٢٥ ـ ١٩٢٦

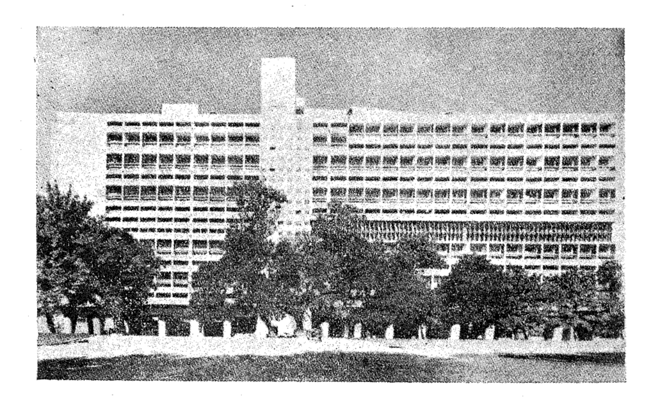


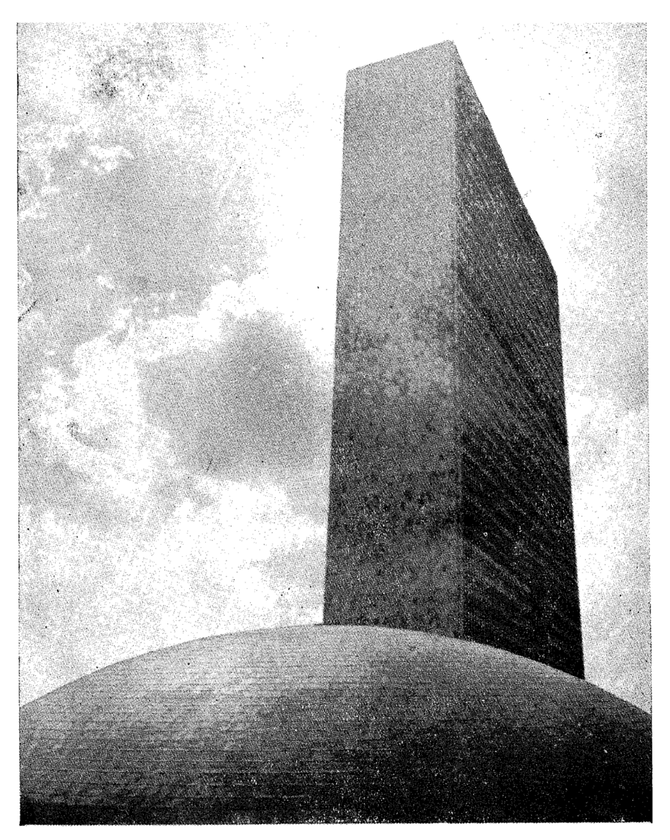
٤٤ ـ العمـــارة (٢) فرانك لويدرايت ، مبانى جاكستون للشمع ، راسين ، وسكنسين ١٩٣٦ ـ ١٩٤٩ .



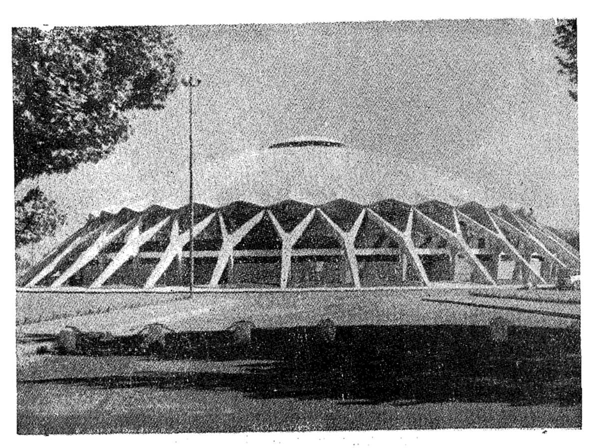
٤٥ ـ (أ) المساكن الفردية فى الضواحى ـ بند الجنوبية انديانا .

(ب) كوربوزيبه ـ وحدة سكنية ـ مرسيليا فرنسا ١٩٥٢



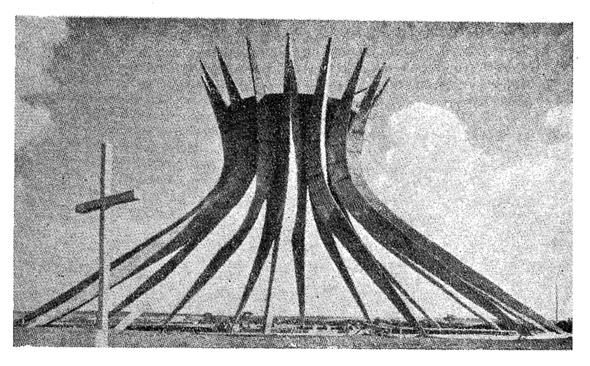


٤٦ ـ مبني الأمم المتحدة ، نيويورك ١٩٤٧ ـ ١٩٥٠



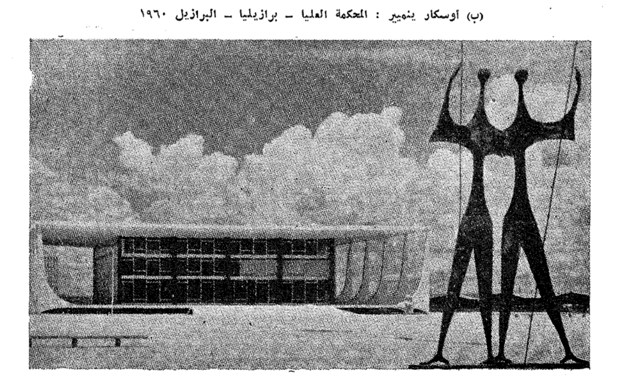
٤٧ ـ (أ) قصر الرياضة ، رومه ـ ١٩٥٦ ـ ١٩٥٧

(ب) الجامعة ـ عبدان ـ نيجيريا ١٩٦١



٤٨ – (أ) ينمير : كاتدرائية برازيليا – البرازيل ، ١٩٦٠

(ب) أوسكار ينمير : المحكمة العليا – برازيليا – البرازيل ١٩٦٠

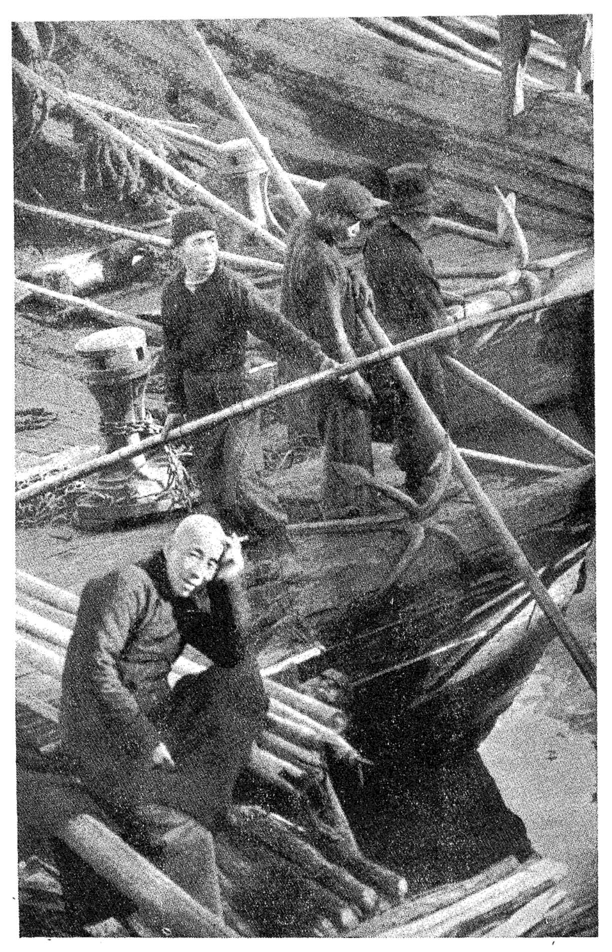




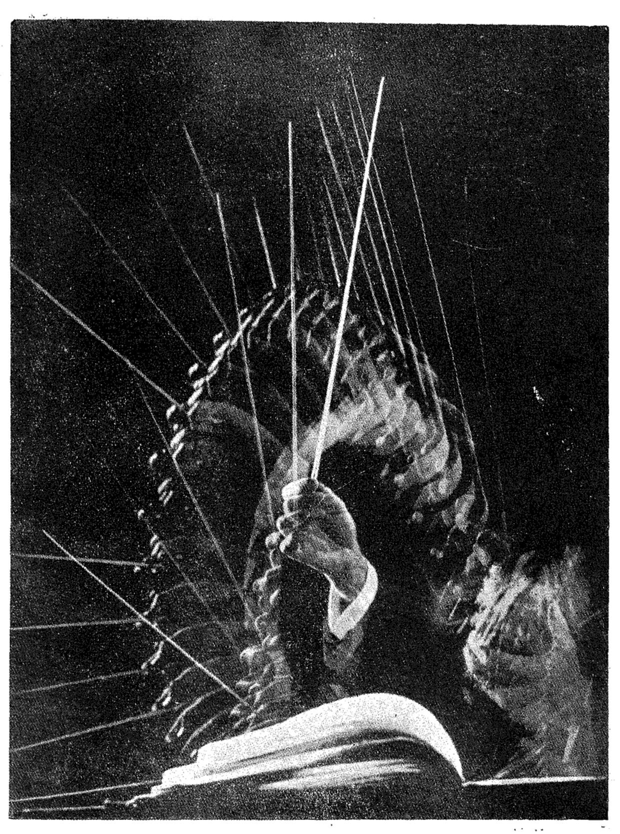
٤٩ ـ ألفرد ستجلتز : المسافرون على ظهر المركب ـ ١٩٠٧
نيويورك ـ متحف الفن الحديث .



٥٠ ـ مرجريت بورك ـ هوايت : « الحزن » الهند ١٩٥٣



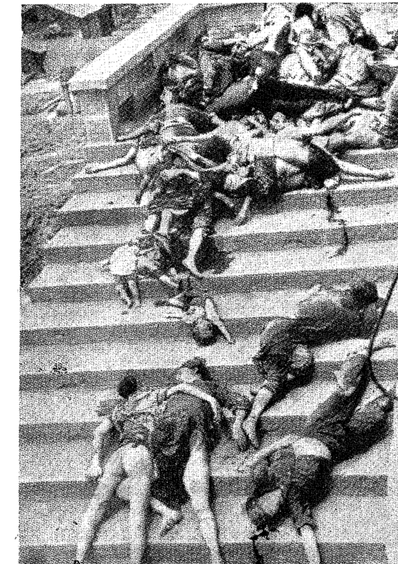
٥١ ــ صورة فوتوغرافية هنري كارتييه بريسون ، شنغهاي ١٩٤٩

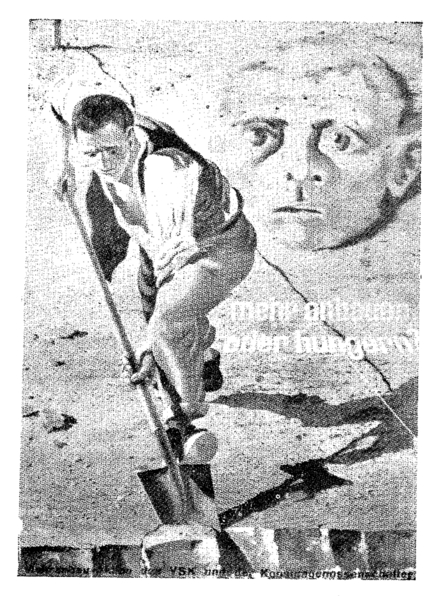


٥٢ ـ جيون ميلى ـ ٣/٤ الضربة ، ١٩٤٢



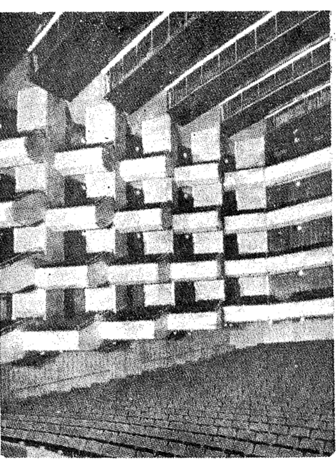
٥٣ ـ صورة فوتوغرافية ـ القلب من الداخل





٥٤ ـ الأعلام ـ أ ـ ضرب شونكنج بالقنابل ـ الصين ١٩٤١
ب ـ « عمل أكثر أو الموت جوعا » ملصقات عن الجمعية الاستهلاكية التعاونية فى سويسرا ١٩٤٢

٥٥ ـ المسرح (أ) قاعة الاستماع فى مسرح الشانزليزيه فى مرحلة البناء باريس ١٩١١ ـ ١٩١٣ .

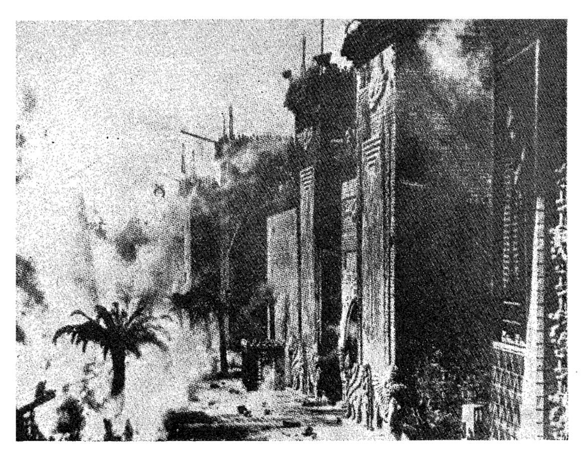


(ب) جيرهاردوبر ـ أوبرا الدولة فى همبرج ١٩٥٥ .



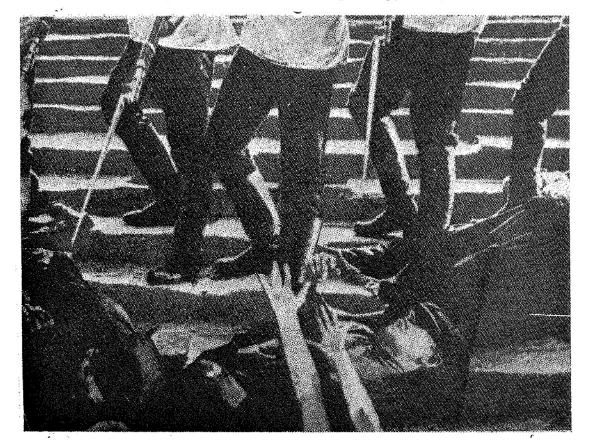
٥٦ ـ (أ) قسطنطين ستانسلافسكى ، مشهد من الفصل الرابع من الأعماق الدنيا لجوركى ،
موسكو ، مسرح انفن ١٩٠٢

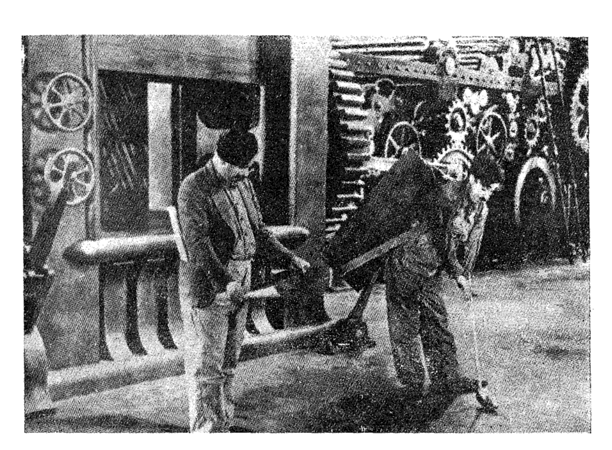
(ب) الويت بسكاتور ، مشهد من رواية برتول برخت ، ميونخ ١٩٦٢



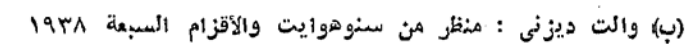
٥٧ ـ صور الحركة ـ أ ـ د٠و٠جريفث ، منظر من «التعصب» ١٩١٦

ب ـ سرجى آينشتين ، منظر السفينة الحربية بوتمكين ١٩٢٥

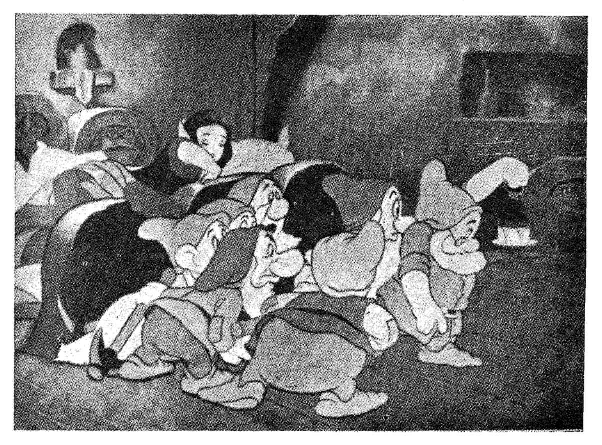


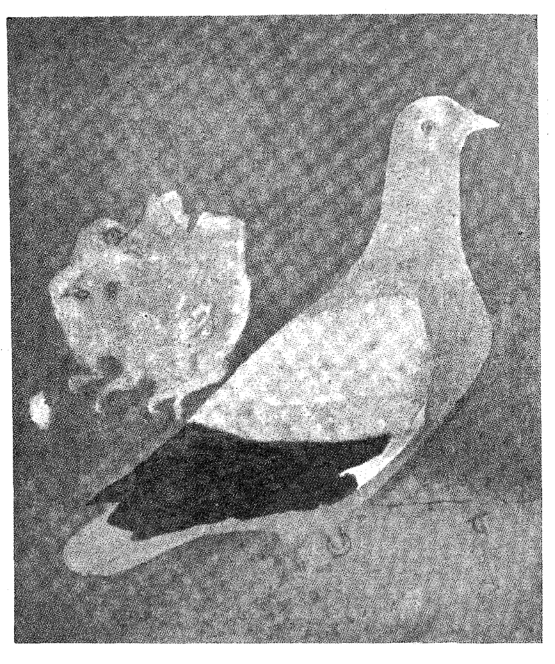


٥٨ ـ (أ) شارلى شابلن : منظر من « الأزمنة الحديثة » ١٩٣٦

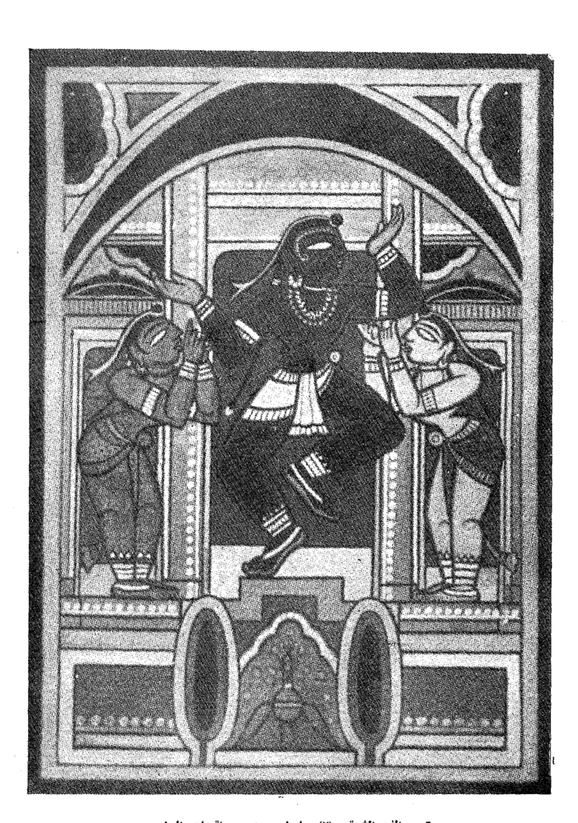


(ب) والت ديزنى : منظر من سنوهوايت والأقزام السبعة ١٩٣٨





٥٩ ـ الفن الشرقى
أبا مندرانات طاغور ـ رسوم داكا

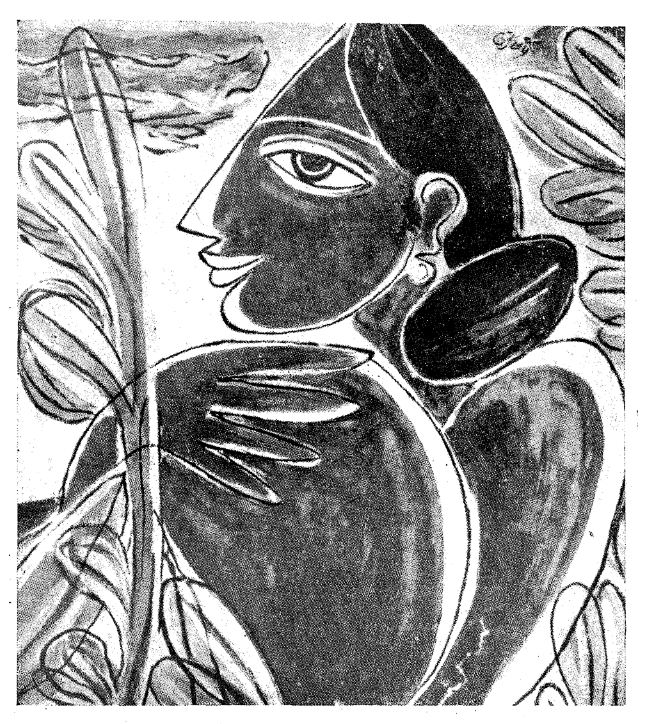


٦٠ ـ الفن الشرقى (٢) جامينى روى « راقصات الجنوب »



٦١ ـ أ ـ أمريتا شرجيل : أسرة من البراهمة ١٩٥٩ ـ نيودلهى

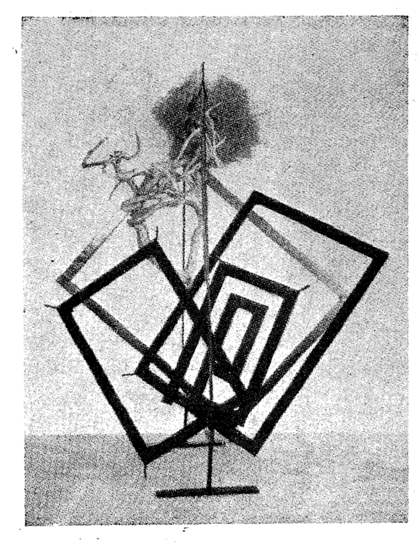
ب ـ زينول عابدين ـ المؤاكلة ١٩٤٣ ـ داكا .



٦٢ ـ جورج کیت (سیلان) « نایکا »



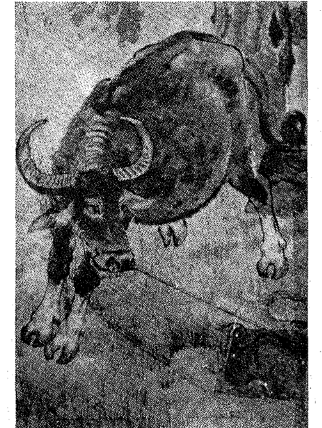
٦٣ ـ أ ـ شونكو موشيزوكى «اللوتس» ١٩٥٧



ب ـ تانوريجن ـ معرض على الطراز القديم ١٩٥٥



٦٤ – (أ) شى – باى – شه تكوينات
مجموعة ف سكنر – لندن .



(ب) سيو – بى – هونج جاموس البحر
والثعبان . باريس .

رقم الايداع ٢٧١٠/١٩٧٢

الثمن ٥٠ خمسون قرشا